

z. ornea

junimea şi junimismul

* *

fondată în 1895
bpt
serie nouă

Ilustraţia copertei de DUMITRU VERDEŞ

Textul de faţă este reprodus după:
Z. ORNEA, *Junimea şi junimismul*,
ed. a II-a, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978.

z. ornea

junimea şi junimismul

**

BIBLIOTECA PENTRU TOŢI • 1998
EDITURA MINERVA • BUCUREŞTI

Cartea a apărut cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII

ISBN 973-21-0562-3

CAPITOLUL 4

ÎNTRE
ESTETICA „LEGISLATIVĂ“
ŞI
CRITICA „JUDECĂTOREASCĂ“

1. Incontestabil, ceea ce a adus prestigiu şi a contribuit hotărâtor la impunerea junimismului în conştiinţa publică a epocii a fost directiva estetică. Luminile şi clarificările acestor directive au pregătit terenul pentru ivirea acelei epoci de aur a literaturii române care se confundă în bună măsură cu perioada de glorie a junimismului. Aşa elementare cum au fost, principiile estetice maioresciene au meritul pionieratului şi al începutului de şcoală. E adevărat că Simion Bărnuţiu a predat la universitatea ieşeană în 1858 sau în 1861 primul curs românesc de estetică (de fapt o prelucrare după cursul esteticianului german, kantianul W. T. Krug – în care „originalitatea" se reducea la propunerea echivalenţelor româneşti pentru terminologia estetico-filozofică), că Radu Ionescu a publicat în *Revista română* din 1861 de-abia postum comentatul studiu de estetică *Principiile criticei* care demonstrează lecturi asimilate din Hegel. Dar aceste precedente s-au consumat în medii închise, nebeneficiind de ecoul meritat. De impus nu s-au putut impune nicicum la vreme. Meritul acesta (sau şi acesta) îi revine lui Maiorescu, care este astfel, cum s-a observat cu dreptate, creatorul esteticii filozofice în cultura noastră. Să mai spunem din nou că acest rol a putut fi statuat pentru că principiile estetice maioresciene au fost expuse în vestitele sale polemici, facilitând impunerea lor în circuitul confruntărilor de idei ?

Până a primi, târziu, din 1894-1895 încolo, aportul noii generații de junimiști, estetica Junimii are un caracter destul de elementar. Maiorescu nu s-a sfiit s-o recunoască deschis, conștient – cu dreptate – de marea semnificație a principiilor de el enunțate pentru dezvoltarea literelor românești. Ba chiar era convins de faptul că în stadiul de evoluție al culturii naționale nici nu sunt necesare ample și detaliate studii de estetică, fiind suficiente clarificările esențiale. Nu preciza criticul în *O cercetare critică...* faptul că „nu credem oportun a se trata (opinii estetice mai înalte, n.n.) în literatura noastră prea tânără încă pentru o estetică mai rafinată. Pentru noi a fost prima necesitate: a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare pentru ca cel puțin pe această cale să se lățească în juna generație un simțământ mai just despre primele elemente ale artei poetice"[1]. Chiar mult mai

---

[1] T. Maiorescu, *O cercetare critică...*, în *Critice*, 1967, ed. cit., vol I, p. 31. Recunoaștem aici opinia maioresciană despre necesitatea renunțării în această etapă la înaltele năzuințe creatoare, chiar atunci când erau sprijinite pe o vocație autentică, pentru travaliul *mai util* al funcțiunilor formative, didactice sau de propagare, în forme adecvate, a cunoștințelor și a principiilor de bază. Acestei convingeri, mărturisită nu o dată amicilor sau studenților, i se datorează, printre altele, renunțarea profesorului la ideea de a elabora o lucrare de filozofie sau psihologie la care se gândea în 1870 Să vedem în această decizie comoditatea omului de lume care s-a complăcut să-și consume – adesea util – vremea între avocatură bănoasă, politică, profesorat, publicistică și frecventarea saloanelor simandicoase ? Sau să considerăm explicația oferită de critic o renunțare deliberată determinată, într-adevăr, de înalte comandamente patriotice ? Nu e exclus ca, de fapt, amândouă aceste motivații să fi contribuit în proporții anume la adoptarea hotărârii de renunțare. Oricum, datorită acestei renunțări, adesea împărtășită colegilor și succesorilor, s-a creat – pentru multă vreme – un curent de opinie care diminua în importanță travaliul creator în filozofie și disciplinele învecinate, încurajându-se lucrările de popularizare, didactice și de prelucrare

târziu, în 1892, în eseul *Contraziceri ?*, din etapa schopenhaueriană a esteticii maioresciene, deci după ce publicase studiile despre Eminescu şi Caragiale şi mărturisea că opera cu „teoria platonico-estetică", criticul, referindu-se la reproşurile lui Gherea, ţinea să menţioneze: „Precum se vede, acele câteva fraze presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai nişte semne de recunoaştere pentru o teorie estetică completă şi sistematizată; sau, dacă într-un articol de strategie nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, nişte soldaţi trimişi înainte". Deci şi acum, spre sfârşitul carierei, Maiorescu îşi considera succintele demonstraţii estetice implicate în contextura articolelor sale „numai nişte semne de recunoaştere pentru o teorie estetică completă şi sistematizată". E drept că le considera „nişte soldaţi trimişi înaintea" unei armate întregi. Dar nu trebuie să se înţeleagă de aici că armata puternică şi disciplinată urma de-abia să fie constituită din viitoarele opere maioresciene. Maiorescu considera, şi acum, în 1892, efortul inutil de vreme ce exista, bine consolidată, o întreagă „teorie estetică completă şi sistematizată" făurită de marii cugetători, de la Platon la Schopenhauer.

Aşa stând lucrurile, pentru nevoile locale de legislaţie estetică era suficientă înainte trimiterea câtorva „semne de recunoaştere" care să despartă, la vreme, apele de uscat, risipind întunericul şi restabilind tabla valorilor. Şi dacă această convingere o avea în 1892, cu atât mai vârtos era valabilă în 1867-1868. Avea poate dreptate. Într-o epocă de emergenţă şi consolidare a culturii române moderne, utile nu erau studiile docte şi corpolente de estetică, ci intervenţiile publicistice la care rigoarea şi ştiinţa să facă bună casă cu limpezimea stilistică. Iar caracterul polemic al acestei eseistici percutante nu putea decât să înlesnească pătrunderea adevărurilor normative, întotdeauna obligatorii în momentele de început. Pentru această

înaltă misiune, Maiorescu era personalitatea ideală, adusă parcă de destin. Cu gândirea sa practică de ardelean, cu neasemuitul bun-simţ şi cunoştinţele estetico-filozofice bine aşezate într-o minte admirabil organizată (Pompiliu Constantinescu spunea odată că Maiorescu a fost un „excelent gospodar al câtorva idei de orientare"), cu remarcabilele intuiţii şi darurile sale expresive, Maiorescu a putut să-şi asume – cum observa Şerban Cioculescu, în 1941 – rolul de îndrumător într-un moment de haos cultural[1]. El a îndeplinit astfel la noi funcţiunea unui Boileau didactic, lucid, urmărind nu eterate scopuri speculative, ci limpezind, ca un pedagog virtuoz, noţiunile fundamentale. De aceea aveau dreptate acele opinii care demonstrau că nu trebuie închipuit un echilibru între imensul prestigiu al personalităţii lui Maiorescu şi doctrina sa estetică. S-a observat, dimpotrivă, că izvorul acestui prestigiu stă în rigoarea metodologică, bine aleasă de această minte remarcabil organizată şi strălucit aplicată în toate domeniile asupra cărora s-a exercitat[2].

Aşa pragmatică precum a fost, estetica lui Maiorescu a existat[3]. Înainte de a-i urmări etapele evoluţiei (care documentează lămuritor despre fizionomia ei esenţialmente pragmatică), se cuvine să notăm şi noi o precizare. Fără îndoială, Maiorescu şi ceilalţi junimişti de frunte înzestraţi pentru comentariul estetic au apelat la opera unor cugetători cunoscuţi pentru caracterul

---

[1] Şerban Cioculescu, *Portretul lui Titu Maiorescu, Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, 1972, p. 630.

[2] Ovidiu Cotruş, *Titu Maiorescu şi cultura română* (I), *Familia*, 1967, nr. 2, p. 12.

[3] Pentru a documenta acest adevăr (de altfel evident prin sine însuşi) nu e necesar să se procedeze prin exagerări şi supradimensionări. Fenomenul e, din păcate, lesne de constatat la o relativ recentă carte, *Maiorescu* de Eugen Todoran (Editura Eminescu, 1977). În ciuda construcţiei baroce, lucrarea e, negreşit, învăţată, informată substanţial,

filozofiei lor. Nume ilustre ca Platon, Kant, Schiller, Herbart, Hegel, Schopenhauer, ca să nu-i cităm decât pe filozofii cei mai importanţi la care a apelat Maiorescu în diversele perioade, pentru a-şi susţine dezvoltările sale critice cu finalitate legislativă, ne scutesc de orice comentariu suplimentar. Doctrina estetică maioresciană a fost, în consecinţă şi ea înrudită, în structurile ei interioare. Dar cum Maiorescu nu şi-a construit o estetică a sa, originală şi coerentă, ci a apelat de fiecare dată (sau în fiecare perioadă) la gânditorul care i se părea mai potrivit

---

demnă de stimă şi interes, atunci când aglomerarea de citate – nu o dată inutile pentru că nu duc nicăieri – şi a schemelor inutilizabile îngăduie descifrarea sensurilor. Autorul îşi propune să verifice valabilitatea operei maioresciene în lumina esteticii şi a filozofiei contemporane. Întreprindere, fără îndoială, utilă şi necesară. Pentru aceasta autorul a construit două capitole (dintre care unul mamut de 235 pagini) intitulate *Estetica* şi, respectiv, *Filozofia*. Oricâte măsuri prevenitoare îşi ia autorul, prob şi scrupulos cu obiectul său de studiu, până la urmă e greu să evite inadecvarea. Inadecvare nu numai de ton dar şi de apreciere. Pentru că, în fond, cititorul avizat nu-şi poate reprima întrebarea dacă e nimerit să acordăm atâta spaţiu pentru a exprima domenii în care Maiorescu nu s-a distins prin opere care să-l reprezinte în mod explicit. S-ar putea răspunde, desigur cu dreptate, că într-o exegeză important nu e cât spui ci ceea ce şi cum spui. E adevărat. Se întâmplă însă că autorul, acoperind sute de pagini, uită pe parcurs de clarificările preliminare şi vorbeşte despre „sinteza lui (a lui Maiorescu *n.n.*) ca teorie mai generală a artei“, de „teoria estetică a lui Maiorescu“ pentru a ajunge, spre final, în capitolul *Filozofia* (?!) să afirme repede şi decis: „Maiorescu a fost un critic literar care, înainte de a vedea arta, a văzut problemele ei, într-o estetică ale căror fundamente se prelungesc până la filozofia teoretică generală, în care se întâlnesc disciplinele speciale, estetica, psihologia, logica, morala, sociologia“ (p. 363). O asemenea apreciere anulează practic tot efortul autorului de a-şi nuanţa demersul critic şi a preciza, pe parcurs, limitele reale ale esteticii şi filozofiei în opera lui Maiorescu. Supradimensionarea, risipită până acum timid de-a lungul a sute de pagini, mereu talonată de

pentru argumentarea punctului de vedere, e drept să recunoaştem că cel puţin pentru epoca dintâi şi deceniul opt nici nu putea utiliza alţi filozofi-esteticieni.

---

paranteze sau citate relativizante, se instalează acum confortabil, deconcertându-l pe cititor. Că estetica lui Maiorescu are un caracter implicit, ştie orice cunoscător avizat al operei lui Maiorescu. Că autorul juvenilei *Einiges...* nu a fost un filozof (în sensul că nu a scris opere de elaboraţie speculativă) este iarăşi un adevăr de mult câştigat pe care nici Eugen Todoran nu-l eludează. Pentru a repeta aceste adevăruri e inutil să ne complicăm. Calitatea de cugetător nu i-a fost de nimeni niciodată contestată lui Maiorescu şi nici faptul că întreaga sa activitate se călăuzea după anumite principii şi norme ordonatoare. Eugen Todoran preferă să le dea titulatura pretenţioasă de „filozofie practică", ba chiar să afirme clar că „originalitatea lui constă tocmai în adaptarea unor idei din sisteme filozofice diferite într-o *unitate de gândire...*" (p. 366). Sunt de preferat, în acest caz, dreptele observaţii ale lui G. Călinescu din *Poezia realelor* în care spunea limpede şi adevărat: Maiorescu „nu se întorsese din Germania cu intenţia de a-şi găsi un rost oricât de modest spre a putea să se dedice meditaţiilor. Maiorescu nu era nici Descartes, nici Spinoza, nici Kant, nevoia imperioasă de a soluţiona problemele universului este secundară la el. Formula lui Maiorescu este cea comună, *primum vivere, deinde philosophari.* Asta nu vrea să zică a nega că un spirit reflexiv poate să cugete, aproape fără să-şi dea seama, în însăşi lupta pentru viaţă. Tot ce voim să spunem este că la Maiorescu se constată o continuă prorogare a meditaţiei până la rezolvarea adaptării nateriale" (*Poezia realelor*, în *Universul poeziei*, ediţie de Al. Piru, Ed. Minerva, 1971, p. 266). Sau aprecierea justificată, mai recentă, a prof. Liviu Rusu: „Titu Maiorescu n-a fost un filozof în sensul autentic al cuvântului, n-a fost constructiv, n-a avut o filozofie cu adevărat" (*Din nou despre Titu Maiorescu, Viaţa românească,* 1976, nr. 6, p. 35).

Ne pare rău că o lucrare atât de erudită (când nu e prea fastidioasă) ca aceasta a lui Eugen Todoran face loc interpretărilor şi aprecierilor supradimensionate despre care au avertizat în ultima vreme, cu dreptate, Liviu Rusu (în cele trei articole cu titlul de mai sus apărut în numerele 2, 3, 6, din *Viaţa românească* din 1976), Alexandru George (*În jurul unei polemici, Viaţa românească,* 6, 7 din 1977) şi Ion Maxim.

Maiorescu îşi scrie eseurile în perioada pe care istoria esteticii o numeşte „criza metafizicii". Istorismul pozitivist, scientismul şi psihologismul în estetică de-abia acum se anunţă şi vor câştiga audienţă prin 1875-1880. *Filozofia artei* a lui Taine apare în 1865-1869, *Introducere în estetică* de Fechner în 1876, *Originile artei* a lui Ernst Grosse mult mai târziu, fondatorul direcţiei sociologice în estetică, Guyau, îşi publică *Problemele esteticii contemporane* în 1884, iar vestita *Arta din punct de vedere sociologic* apare, postum, în 1889. Nu vom spune că dacă această orientare nouă s-ar fi produs mai înainte Maiorescu ar fi acceptat-o, deşi a fost un partizan convins al evoluţionismului spencerian (iar filozoful englez a formulat teorii scientiste şi în estetică), a propagat teoriile darwiniste, iar spiritul său ateu l-a admirat pe Feuerbach. Conducătorul Junimii s-a format într-o perioadă în care posthegelianismul se înfrunta acut cu tendinţele de reîntoarcere la izvoarele kantianismului, Herbart era filozoful său îndrăgit, iar Schopenhauer se ridica triumfător. A asimilat ideile estetice dominante în epocă şi le-a utilizat magistral în eseurile sale cu obiect normativ. E apoi, desigur, greu de crezut că în noua orientare a esteticii europene (în ipoteza absurdă că ar fi acceptat-o) ar fi putut găsi puncte de sprijin pentru nevoile sale pragmatice care urmăreau tocmai să instaleze artele pe terenul autonomiei. În bătălia la care cu responsabilitate se angaja socotea că e necesar să lovească tocmai în ipostazele vulgarizatoare, primitive ale unor puncte de vedere care apoi, cu totul altminteri înfăţişate, ridicate la ţinuta unor construcţii filozofice, vor deveni o nouă şcoală în estetică. Şi poate că tocmai înfruntarea în anii tinereţii cu aceste ipostaze vulgarizatoare i-a creat un fel de alergie faţă de ceea ce apoi a fost noua direcţie în estetică şi critica literară spre desperarea unor tineri junimişti (G. Panu, N. Petraşcu, N. Xenopol) care o agreau. Va fi atunci dovada concludentă a osificării doctrinei estetice junimiste, incapabilă de un nou efort spre adaptare. Dar,

la urma urmei, de ce ar mai fi făcut efortul adaptării târzii la un registru nefamiliar când misiunea istorică fusese îndeplinită până spre 1880 ? Cu misiunea îndeplinită, oricum destinul mozaicatei doctrine estetice junimiste se încheiase, lăsând locul (chiar dacă nu fără proteste !) altora.

Caracterul mozaicat al doctrinei estetice junimiste nu se datorează numai frecventării (sau utilizării) câtorva esteticieni ci, în egală măsură, şi apelului succesiv la opera acestora. Vrem, fireşte, să spunem că se pot deosebi câteva etape ale esteticii utilizate de Junimea. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că se pot detecta nu ştiu ce antinomii sau evoluţii în structurile ei interioare. Pur şi simplu, cum am mai spus, au fost împrumutate din nevoi oportune într-o etapă ideile unuia sau câtorva esteticieni, pentru ca altă dată să se apeleze la alţii. Contradicţii flagrante nu se pot însă deosebi. Maiorescu nu a năzuit să înalţe un sistem estetic coerent. El nu trebuia să asambleze într-un tot armonic teze ireconciliabile, ci numai să le utilizeze când i se părea necesar, fără a-şi pune probleme de specială dezbatere filozofică.

Mai toate lucrările (şi sunt multe !) publicate până prin 1970 consacrate operei lui Maiorescu au deosebit două mari etape (amintite înainte) în gândirea sa estetică, una hegeliană, în 1867, şi una schopenhaueriană, în 1886-1892. Dacă sorgintea curat schopenhaueriană a tezelor vehiculate în cea de a doua etapă nu a fost de nimeni contestată, hegelianismul primei faze a suscitat opinii divergente. Liviu Rusu a contestat izvorul hegelian al ideilor estetice din *O cercetare...*, relevând atent că sursa trebuie căutată la Herbart[1], implicit la Kant. Dealtfel, şi teza doctoratului în filozofie de la Giessen – (*Relaţia. Studii*

---

[1] Liviu Rusu, *Titu Maiorescu şi Hegel*, în *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*, Editura Academiei, 1970 şi *Preludii la „Jurnalul" lui Maiorescu, Viaţa românească*, nr. 12, 1974.

filozofice)[1] a tratat tot un subiect despre filozofia lui Herbart pe care criticul Junimii o cunoştea excelent, contribuind poate hotărâtor în procesul devenirii sale intelectuale.[2] Un cercetător al operei filozofice maioresciene, Simion Ghiţă, crede că, înainte de a fi îmbrăţişat idei hegeliene, Maiorescu ar fi fost tributar (în lucrarea de tinereţe, 1860, *Einiges Philosophisches in gemeinfasslicher Form*) esteticii lui Schiller, fără ca aceasta să elimine şi certa asimilare a unor idei hegeliene[3]. Dar cum istoricii esteticii vorbesc de regulă despre legăturile dintre opera lui Schiller şi a lui Kant poate că e îndreptăţit să apropiem această ipoteză judicioasă şi relevantă de aceea după care kantianismul a fost izvorul primei faze din doctrina estetică maioresciană. În sfârşit, un alt cercetător al operei maioresciene, Ovidiu Cotruş, crede şi el că ideile estetice din *O cercetare...* trebuie considerate ca descinzând din Herbart, a cărui influenţă asupra filozofiei lui Maiorescu este ştiut că a fost considerabilă.[4] Să recunoaştem că teza (sau ipoteza !) lui Liviu Rusu, pe lângă interesul comparatist în sine, e cu deosebire ispititoare pentru că, dacă se validează, ar elimina numita contradicţie dintre cele două etape ale doctrinei estetice maioresciene, cunoscută fiind ostilitatea lui Schopenhauer faţă de Hegel. Dar e greu, credem,

---

[1] Vezi Domnica Filimon, *Tânărul Maiorescu,* Editura Albatros, 1974, p. 150-200.

[2] Despre herbartianismul în concepţie maioresciană. Vezi Licu Pop, *Începuturile herbartiene ale lui Titu Maiorescu,* 1944 şi Mircea Florian, *Începuturile filozofice ale lui Titu Maiorescu* în *Convorbiri literare,* 1937, nr. 1-5.

[3] Vezi capitolul T. Maiorescu din *Istoria filozofiei româneşti,* vol. I, Editura Academiei, p. 388. De asemenea, mai ales lucrarea aceluiaşi autor, *Titu Maiorescu.* Ed Ştiinţifică, 1974, p. 163-169, 183-200.

[4] Ovidiu Cotruş, *Titu Maiorescu şi cultura română,* IV, *Familia,* 1967, nr 5, pag. 13.

să fie acceptată *integral* această ipoteză, negând total ecourile influenței hegeliene[1].

Așadar, rezumând cele spuse în această sumară incursiune, incontestabile sunt cele două faze din evoluția doctrinei estetice vehiculate de junimism. Nu vom spune că e o operație oțioasă determinarea comparatistă a sursei originare a tezelor din prima etapă. Numai că efortul ni se pare lipsit de suficiente puncte de sprijin pentru un concludent examen comparatist. Evident, noi ne referim strict la *O cercetare critică...* și celelalte studii de până în 1882. Pentru formația filozofică a lui Maiorescu și structura concepției sale filozofice, lucrările existente oferă suficiente temeiuri pentru investigații comparatiste. Dar pentru estetica sa ? Cu câteva teze și idei care pluteau în atmosfera filozofică a timpului în care kantianismul, herbartianismul sau hegelianismul se îngemănau, chiar dacă în relații știut antinomice, nu se pot identifica totuși riguroase criterii de determinare. Mai ales că, repetăm ceea ce am spus la început, tezele maioresciene nici nu urmăreau finalitatea dezbaterii direct filozofico-estetice și nici nu porneau de la estetică pentru a ajunge la câmpul aplicativ al literaturii. Aici, ca peste tot, Maiorescu a pornit de la literatură și a apelat, în scopuri asanator

---

[1] E, de altfel, și concluzia care se degajă din capitolul despre estetica lui Maiorescu din cartea amintită a lui Eugen Todoran. Am adăuga că aici trebuie de altminteri căutat, după opinia noastră, interesul acestui capitol prea masiv care urmărește de la izvoare până la esteticienii, lingviștii sau specialiștii de azi în retorică nu atât concepte definite cât idei intenționale ale marelui critic. Stăpânind cu autoritate domeniul său de cercetare, criticul Eugen Todoran exprima în problema controversei Herbart-Hegel din structurile operei lui Maiorescu opinii cumpănite, demne de toată audiența, confirmând (sau reconfirmând) puncte de vedere și mai înainte afirmate.

legislative, la câteva teze estetice de circulaţie prestigioasă europeană.

Viitorul critic s-a format filozofic într-o atmosferă de răscruce în care hegelianismul în declin făcea loc decisiv puternicului curent de negare a orientării determinate de opera celui ce scrisese *Fenomenologia spiritului*. În scrisoarea lui Maiorescu din 1906 către I. Petrovici se vorbea de antihegelianismul profesorului său A. Trendelenburg (antihegelian fusese şi profesorul său de la Theresianum, Suttner) care domina lumea filozofică a universităţii berlineze, dar şi de „un rest de hegelianism expiind" reprezentat de profesorii Karl Werder şi Michelet. Probabil însă că şi Werder, dominat de curentul general, avea prea puţină încredere în hegelianismul în declin, de vreme ce în 1861 l-a sfătuit pe studentul său Maiorescu să se ocupe de Schopenhauer pentru ca, prin intermediul acestuia, să ajungă la Kant, „un izvor ce va trebui din nou desfundat". Dealtfel, Maiorescu prin lecturile sale din antihegelianul Herbart (din care în 1857 tradusese o lucrare) era deplin format pentru orientarea net kantiană care devenise lozinca epocii („Înapoi la Kant"). Se vede bine însă că acele „resturi de hegelianism expiind" nu au fost tocmai neglijabile. Viitorul critic a fost un student eminent şi tot ceea ce a avut de învăţat a asimilat temeinic. Nu îi va fi fost, de aceea, greu să apeleze în 1867 la tezele esteticii hegeliene (de la sursă directă sau prin intermediul unor prelucrători ca Fr. Th. Vischer) după cum a făcut o figură excelentă cu conferinţa despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner* ţinută în 1861 în faţa unui public de delatori ai lui Hegel. Şi în această conferinţă, Maiorescu, deşi predispus spre o orientare antihegeliană, a dezvoltat puncte de vedere hegeliene. Să vedem în acestea o adaptare oportună a viitorului profesor de filozofie (spre această ipoteză înclină Liviu Rusu) sau expresia climatului filozofic de tranziţie în care ferm contestatul hegelianism mai exercita o anumită influenţă ? O

dovedeşte, printre altele, destul de lămuritor numita conferinţă a lui Maiorescu despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner* repetată (după ce a fost rostită, probabil şi redactată, la cererea comitetului care colecta fonduri pentru ridicarea unui monument în memoria lui Lessing) la societatea berlineză de studii hegeliene „Philosophische Gesellschaft" şi la „Cercle de Sociétés savantes" din Paris. Amândouă aceste societăţi filozofice erau – spunea Tudor Vianu – compuse din „hegelieni de strictă observanţă". Or, în această conferinţă aflăm exprimată distincţia hegeliană dintre artă şi ştiinţă pe care o regăsim în eseul din 1867. După ce începe prin a distinge – hegelian – între ştiinţă şi artă, Maiorescu defineşte frumosul tocmai pentru a lămuri deosebirea dintre cele două sfere de cunoaştere. „«Frumosul» nu este o idee teoretică, preciza aşadar Maiorescu –, ci o idee învălită şi încorporată în formă sensibilă, şi de aceea cuvântul poetic trebuie să-mi reproducă această formă." La această definire a frumosului autorul adaugă – în al doilea capitol al eseului – preciziunea limitativă: „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţământ sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărâmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică."[1] Tudor Vianu, care deşi considera[2] sorgintea hegeliană a punctului de vedere maiorescian incontestabilă (la aceasta adăuga concepţia despre rolul cuvântului ca mijloc de comunicare a ideii sensibilizată poetic), a observat că acesteia i s-au alăturat puncte de vedere noi, şi ele ecouri ale unor câştiguri moderne în estetică. E vorba în speţă de aluviunile psihologiste de care criticul, din tinereţe preocupat de psihologie, s-a lăsat cucerit. (Herbart a îndeplinit şi aici roluri hotărâtoare.) Poezia, aşa cum

---

[1] T. Maiorescu, *O cercetare critică...*, în *Critice*, ed. cit , p. 13, 32.

[2] Vezi T. Vianu, *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu, Titu Maiorescu – estetician şi critic literar,* ca şi capitolul *Titu Maiorescu* din studiul *Junimea, Opere,* vol. 2. Editura Minerva, 1972.

e estetic înțeleasă de critic, apare altminteri decât în sfera pură a conceptului hegelian (deşi menţiunea opiniei potrivit căreia conţinutul este un element esenţial al artei nu l-a depărtat de structurile idealismului metafizic). Pentru Maiorescu noţiunea „idee" e înlocuită – psihologist – cu termenul mai modern „sentiment", „pasiune". Chiar conţinutul artei, asupra căruia Maiorescu a insistat, este interpretat în sens psihologist de vreme ce a vorbit nu o dată în acest studiu din 1867 de „identitatea între poezie şi între semnele caracteristice ale simţământului şi pasiunii" şi, din nou, că „poezia cea adevărată nu este decât un simţământ sau o pasiune manifestată în formă estetică". Aşadar conţinutul artei e constituit de aceste idei sensibilizate sau, cum spunea el, un simţământ sau o pasiune. Nu ne vom ocupa aici de îngustarea sferei ideii sensibile (conţinutul însuşi al poeziei), din care a exclus politicul, deşi acesta presupune, prin excelenţă, o stare pasională. Şi nici nu vom insista asupra influenţei herbartiene în acest studiu din 1867 în care tratarea izolată a condiţiei materiale şi ideale a poeziei ar încălca înţelegerea dialecticii hegeliene, după cum chiar distincţia între cei doi factori constitutivi ai operei de artă (conţinut şi formă), cu considerarea conţinutului ca element extraestetic, iar a formei drept element hotărâtor („frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită şi încorporată în formă sensibilă..."), cu sublinierea caracterului peren al formei şi tranzitoriu al conţinutului („subiectul poeziilor... frumuseţile naturei sunt aceleaşi de când lumea; nouă însă şi totodată variată este încorporarea lor în artă"), aminteşte de teze cardinale ale esteticii herbartiene[1]. (Dar îndrăznim să observăm că greutatea acestor teze ca şi cele din sorgintea altui cugetător este atât de puţin ponderoasă, atât de grăbit expusă încât – prin comunul lor – pot fi lesne atribuite oricărui izvor, deopotrivă

[1] Vezi studiile amintite ale lui Liviu Rusu, în *loc. cit.*

kantian, herbartian, hegelian sau schopenhauerian.) Vom spune însă că destule dintre tezele maioresciene din acest eseu care a făcut epocă şi-au pierdut de mult însemnătatea, semnificaţia lor având mai mult un caracter istoric. Cu deosebire teoria sa despre calitatea sensibilă a limbii poetice – a observat Vianu încă în 1925 –, e cu totul depăşită. (Observaţii judicioase despre aceeaşi chestiune a formulat şi Nicolae Manolescu într-unul din capitolele cărţii sale despre Maiorescu.[1]) Aceeaşi soartă fatală au şi alte teze. (Fatalitatea istoriei nu s-a exercitat, fireşte, numai asupra tezelor estetice maioresciene.) Dar cum notam din capul locului, marea semnificaţie a eseului din 1867 nu stă în „soliditatea" unor teze estetice, ci în utilitatea lor asanatoare care i-a izbutit criticului.

O distanţă de peste două decenii desparte cele două etape ale doctrinei estetice junimiste. Absorbit de alte preocupări, spiritul tutelar al Junimii nu a mai apelat în chip special la estetică. Rar de tot, în câte un articol e invocat fugitiv cutare adevăr de ordin estetic. Dar aceasta prin 1868 (în *Poezii populare române adunate de d. V. Alecsandri*) sau în 1869 (*Observaţiuni polemice*). Apoi tăcere. (Dealtfel din 1874 până în 1881 Maiorescu nu a scris mai nimic.) De-abia în 1882 studiul său despre *Literatura română şi străinătatea* face loc unor consideraţii estetice despre romanul poporan şi teoria romantică pe care azi o numim specificul naţional. În sfârşit, din 1885 (cu studiul despre *Comediile d-lui I. Caragiale*) şi până în 1892 estetica reintră parcă în preocupările profesorului. Dar tot cu scopuri strict utilitare, urmărind să creeze armătura unor consideraţii critice. S-a constatat demult că această a doua etapă a doctrinei estetice junimiste stă sub patronatul lui Schopenhauer. Ba chiar, spre deosebire de descendenţa primei perioade care a iscat mereu

[1] Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea românească, 1970, p. 207-210.

controverse, tutela lui Schopenhauer asupra celei de a doua a recoltat unanimităţi comode. Să observăm mai întâi că separaţia dintre cele două etape nu trebuie luată strict. În realitate, planurile s-au cam amestecat şi oricine ştie astăzi că în studiul din 1867 întâlnim clare ecouri schopenhaueriene. Vestitul pasaj din capitolul II (*Condiţiunea ideală a poeziei*) despre arta ca repaos al inteligenţei e parcă desprins dintr-o pagină a lui Schopenhauer. Să-l reamintim. „Şi mai întâi poezia e un product de lux al vieţei intelectuale, *un noble inutilité*, cum a zis aşa de bine M-me de Stäel. Ea nu aduce mulţimii nici un folos astfel de palpabil încât să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist; ea există pentru noi numai întrucât ne poate atrage şi interesa prin plăcerea estetică..." Şi mai încolo: „Frumoasele arte şi poezia mai întâi sunt *repaosul inteligenţei*. În mijlocul fluctuaţiunii perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară... Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înălţimea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze idei cu început şi cu sfârşit şi să dea astfel satisfacţiune spiritului omenesc"[1]. Chiar şi distincţia operată de Maiorescu între ştiinţă şi artă şi înălţarea artei deasupra contingentului nexului cauzal, ca modalitate unică de a dobândi contemplaţia senină, aminteşte de concepţia schopenhaueriană. Faptul e în firea lucrurilor dacă ţinem seama că Maiorescu a operat (am mai spus-o !) cu idei din estetica germană a timpului în care hegelianismul, herbartianismul, kantianismul şi tezele filozofului durerii universale se aflau laolaltă, în doze şi compoziţii variate. Că influenţa schopenhaueriană e mai concentrată în scrierile critice maioresciene de după 1881 nu înseamnă că nu o putem detecta, variabil, şi mai înainte.

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, p. 33-35.

Dar trecerea de la estetica primei perioade la cea de a doua s-a putut realiza fără dificultăţi nu numai datorită raţiunilor pomenite mai înainte. Oricât ar părea de ciudat – deşi ura lui Schopenhauer împotriva „bandei“ lui Hegel era feroce – există între concepţiile celor doi filozofi germani unele puncte comune (dar la care gânditori în ştiută adversitate nu aflăm şi elemente comune ?). Aşa, de pildă, şi Hegel socotea că arta are o funcţiune contemplativă, că ea „reprezintă mai curând odihna, relaxarea energiei spiritului“ şi că „ţelul substanţial al artei, chemarea ei constă în a atenua sălbăticia faptelor“. Dar trecerea s-a făcut firesc, dacă se acceptă opinia lui Liviu Rusu şi cea a lui S. Ghiţă. Herbart era şi el antihegelian, kantian prin formaţie. De la estetica lui Herbart la cea schopenhaueriană calea este aproape dreaptă. Opoziţia între artă şi viaţă, relevată de Kant şi Schiller, capătă la Schopenhauer forme extreme. Filozoful Schopenhauer afirma că poezia, de pildă, dezvăluie viaţa profundă, reală şi ascunsă din om, voinţa însăşi. Dacă însă apare sub forma intelectualizată a artei cu tendinţă, se degradează, devine, sub raport estetic, o mare şi fundamentală eroare. Şi aceasta pentru că specific simţământului estetic este depersonalizarea, eliberarea de interese egoiste şi dorinţele practice. Arta fiind exclusiv un mod de contemplare, independent de principiul raţiunii, Schopenhauer nega chiar legitimitatea conceptului, a ideii. „Dorinţa de a exprima (un concept, n.n.) printr-o operă de artă înseamnă a face un ocol inutil, înseamnă a cădea în această obişnuinţă pe care o blamăm la tot pasul, de a ne juca fără nici un scop cu resursele artei. Opera a cărei concepţie e născută din simple noţiuni clare şi precise nu merită numele de artă“[1]. De aceea, pentru Schopenhauer, în poezie, de pildă, esenţial nu este ceea ce gândeşte artistul, ci cum gândeşte. Altfel spus, forma,

---

[1] A Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, 1914, p. 219.

intensitatea, calitatea activității, meritele contează, materia, obiectul asupra căruia se apleacă efortul intelectual sunt accesorii, lipsite de interes şi consecinţe. Cum se ştie, în filozofia lui Schopenhauer arta ocupa un loc principal. În opoziţie cu Kant, el afirma posibilitatea cunoaşterii „lucrului în sine". Numai că acesta se reducea în filozofia sa la aşa-numita „voinţă de a trăi", oarbă şi acţionând fără scop, care, obiectivându-se în variate manifestări, îngăduie cunoaşterea atunci când se realizează contopirea dintre obiect şi subiect (ideea). Numai ideile posedă individualitatea veritabilă, pentru că voinţa se manifestă în totalitatea ei şi de fiecare dată sub o formă diferită în fiecare din ele. Străine de spaţiu şi timp, ideile nu pot fi însă obiect de intuiţie decât pentru un subiect care a depăşit eul egoist, individualitatea fenomenală. Acesta este tocmai scopul artei. Numai ea îngăduie o veritabilă cunoaştere pură, care implică necondiţionat o momentană negare a voinţei de a trăi. Şi cu exclusivitate, numai arta care operează în sfera ideilor (contopire dintre obiect şi subiect) cu ajutorul intuiţiei poate realiza negarea voinţei. Numai arta asigură spiritului uman posibilitatea pătrunderii în lumea numenală. Dimpotrivă, logica (opusă intuiţiei, reprezentată de artă), presupunând opoziţia dintre obiect şi subiect, e condamnată la o perpetuă staţionare în lumea egoismului uman, străduindu-se să învingă ostilitatea lucrurilor prin efortul ştiinţei care vrea să comande naturii. Pe această cale nu se poate realiza o cunoaştere veritabilă. Ea e posibilă numai pe planul artei.

În sistemul lui Schopenhauer, artei i se rezerva deci o funcţie de prim ordin, ea îngăduind cunoaşterea veritabilă prin momentana negare a voinţei de a trăi, a acelui perpetuu egoism nativ. Evident, cunoaşterea, chiar pe planul artei, parcurge diferite trepte până la a atinge stadiul superior al cunoaşterii pure, genurile artei înscriindu-se în funcţie de aceasta într-o determinantă ierarhie (arhitectura, artele plastice, poezia, tragedia şi, pe treapta cea mai

de sus, muzica). Locul ocupat în această scară ierarhică de fiecare gen al artei e bineînţeles determinat de poziţia ocupată în procesul de coeziune dintre obiect şi subiect, adică de temporara negare a voinţei de a trăi, a abstragerii de la rigorile egoismului cotidian şi înălţarea în lumea contemplaţiei ideilor pure.

Pe aceste fundamente filozofice îşi elaborează Maiorescu principiile estetice în 1885. Acuzaţia absurdă de amoralitate a operei lui Caragiale, adusă dramaturgului, Maiorescu o respinge cu argumente din estetica schopenhaueriană, uneori puţin modificate în denominaţia lor. „În ce constă dar moralitatea artei ?" – întreabă criticul. Iar răspunsul aminteşte de îndată schema schopenhaueriană. „Orice emoţie estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului şi astfel o înălţare morală. Şi cu cât cineva va fi mai capabil prin dispoziţia sa naturală sau prin educaţie a avea asemenea momente de emoţiune impersonală (în terminologia lui Schopenhauer „contemplaţia ideilor", n.n), cu atât va fi mai întărită în el partea cea bună a naturii omeneşti... Înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încât ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice". (Acestea din urmă ocupă, cum am văzut, în ierarhia schopenhaueriană a formelor de artă, cu excepţia muzicii, trepte superioare.) Şi, mai departe, rezumând cele spuse mai înainte: „Esenţa acesteia (a artei, n.n.) este de a fi o ficţiune, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri".

Apoi, nu spunem nimic nou, întregul portret al lui Eminescu a fost lucrat de critic după modelul schopenhauerienei teorii a geniului. Componentă a filozofiei sale (în care arta reprezenta suprema formă de cunoaştere), teoria schopenhaueriană a geniului e acolo un element unghiular, de vreme ce geniul e altă denominaţie pentru subiectul pur, sustras voinţei, înzestrat cu o clară viziune asupra lumii. Geniul e, cum s-a observat, la Schopenhauer, deopotrivă marele artist ca şi filozoful de tip platonician. Spre deosebire de omul comun care, fiinţă practică, e chinuit de dorinţă, artistul e un spectator senin, un subiect cunoscător pur (nu un individ), eliberat de durere, voinţă şi timp, contemplând eternitatea. Mai e nevoie să probăm cu extrase din studiul lui Maiorescu că portretul său închinat lui Eminescu împrumută liniile teoriei geniului ?

2. Nu e un neadevăr că tezele estetice vehiculate de Maiorescu au fost idealiste şi că, sprijinit pe ele, şi-a dezvoltat punctele de vedere autonomiste. Ne grăbim să propunem chiar acestei aprecieri de început un amendament corectiv care ni se pare cu deosebire important. La Maiorescu, dincolo de utilitatea finalităţii examenului critic, a prevalat, de fapt, antisincretismul, altfel spus teoria autonomiei esteticului. Cum se ştie, în descendenţa esteticii kantiene destule puncte de vedere postulau necesitatea diferenţierii artei de celelalte valori spirituale. Fenomenul era pozitiv şi, deci, necesar pentru că propunea considerarea artei în ceea ce are specific şi diferenţiat de fenomenele iniţial înrudite. Benedetto Croce avea să facă din această teoremă chiar fundamentul concepţiei sale, după cum la noi Maiorescu, apoi Vianu, s-au evidenţiat ca purtători de cuvânt ai acestui punct de vedere. Nu uităm să adăugăm că imanenţa artei, ca sferă autonomă, nu anulează defel condiţionarea ei istorică, după cum nu o izolează total de celelalte valori spirituale. Dar nu e mai puţin adevărat că înţelegerea artei ca

valoare autonomă îngăduie studierea ei mai aplicată, descifrarea sensurilor ei specifice. Vrem să spunem deci că autonomia esteticului nu trebuie confundată cu autonomismul artei sau cu estetismul.

Nu vom relua demonstrațiile despre fizionomia literaturii româneşti din a doua jumătate a deceniului şapte al secolului trecut. Maiorescu a numit-o în studiul său „o infirmerie a literaturii" cu o expresie a cărei plasticitate ni s-a transmis. Ajunsă în ipostaza mediocră de *ancilla* a conjuncturalului banal, poezia era confundată cu odele ocazionale, cu elogiul rimat al cutărui eveniment lipsit de semnificația marelui act istoric, cu elegiile suburbane şi textele de serenadă. Că au fost şi fericite excepții, se ştie. Dar că fenomenul parazitării poeziei era o tristă realitate o demonstrau culegerea *Dorul*[1], folosită abundent de Maiorescu (fără însă a o cita), şi antologia orădeană *Versuințe române*, de asemenea utilizată de critic. Sigur că grosul sumarelor la aceste antologii îl constituiau amatorii sau... anonimii (unele poezele apăreau în sumar fără menționarea autorului); erau un fel de folclor suburban. Dar, din păcate, producția poeților de oarecare renume nu se ridica – excepțiile sunt iarăşi rare – la cote mult mai ridicate. Paşoptiştii, cu unele – iar – excepții, nu mai scriau, iar cei care mai acordau lira, obosiți, scoteau sunete stinse. Apoi, de ce n-am spune-o ?, în acea epocă eroică, de efectivă renaştere, când exponenții ei se încercau în toate, destui s-au socotit datori, adesea din fals

---

[1] În studiul *Un izvor al lui T. Maiorescu pentru „Cercetarea critică" de la 1867*, Şt. Cazimir a demonstrat nu numai că *Dorul. Culegere de cânturi naționale şi populare* a fost mult citată de critic (23 de exemple din cele 44 au fost extrase din această antologie), dar şi că în ediția din 1874 librarul-editor a inclus în sumar patru noi piese luate chiar din... studiul lui Maiorescu (erau exemplele pozitive din *O cercetare...*). Cf. *Limbă şi literatură*, 1968.

înțelese considerente înalte, să facă și versuri, deși lirismul era la ei mai mult o stare temperamentală, incapabilă să se transfigureze – pentru că harul lipsea – în materie poetică. E drept că Maiorescu (și alții asemenea lui) negase și poezia celor înzestrați. Dar fără îndoială că eliminând chiar exagerațiile junimiștilor, poezia celor aleși era și ea destul de modestă ca înfățișare. Numai că, repetăm, cei aleși erau acum ilustre nume de poeți care depuseseră armele. În acest fel, putem oarecum accepta diagnosticul maiorescian. Maladia liricii era o tragică realitate, justificând denominația de „infirmerie". Încât atunci când junimiștii și-au propus să alcătuiască sumarul proiectatei antologii de poezie, și-au dat seama – după clarificările mentorului lor – că riscau să o asemuiască – schimbând ceea ce e de schimbat – cu *Dorul* sau cu *Versuințe române*. Ceea ce tinerii constituiți în Junimea, cu gust și pricepere, nu puteau admite, deși destui, în consens cu clasamentele epocii, recunoșteau la început în somitățile zilei poeți de indiscutabil talent. Meritul junimismului care apoi s-a dovedit a fi de o covârșitoare însemnătate[1] a constat tocmai în aceea că a propus izolarea fenomenului literar de cele conjecturale, dezvăluindu-i astfel și potențându-i specificitatea. Nu se deschide eseul lui

---

[1] Meritul acesta imens i-a fost recunoscut conducătorului Junimii și de Gherea care în 1887 în *Asupra criticii* (primul titlu al studiului, *Critica criticei*) scria: „Dl. Maiorescu, om luminat, instruit – care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe – cunoscător al literaturei europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria..., a stat de strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române. Se înțelege, va fi fost și d-sa părtinitor, lucru firesc și de neînlăturat când critica e critică judecătorească; dar trebuie să ținem seamă și de greutățile cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strânse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiți, ce nulități, ce secături aveau

Maiorescu cu această propoziţie aproape simbolică: „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul" ?

Misiunea superior asanatoare în numele căreia s-a ridicat junimismul a fost deci cu totul îndreptăţită. Din păcate, demonstraţia nu e tot atât de impecabilă. Iar dificultatea, întreagă, provine din chiar principiul dihotomiei estetice de la care a pornit şi pe care şi-a sprijinit tot demersul analitic. Argumentaţia maioresciană ar fi fost şi azi valabilă dacă îşi propunea să demonstreze că poezia pe care o comenta e o biată producţie versificată lipsită de duh şi de har, utilizând pentru aceasta consideraţiile teoretice, estetico-filozofice, necesare. Altfel spus, dacă ar fi demonstrat că ceea ce trecea atunci drept poezie mai târziu nu va izbuti să depăşească condiţia subalternă a producţiei futil-conjuncturale. Din păcate, Maiorescu şi-a aşezat întreaga demonstraţie pe principiul incompatibilităţii dintre adevăr şi frumos (ca şi cum arta nu ar condensa obiectivarea unor universuri umane adevărate, recreate estetic), dintre idee şi idee sensibilă. Dificultăţile nu au întârziat să se arate şi o lectură actuală avizată nu poate să nu releve multe incompatibilităţi în aparatul demonstrativ. (A făcut-o excelent Paul Georgescu în studiul despre Maiorescu, aşezat în fruntea ediţiei din 1967 a *Criticelor*, care a restabilit destule adevăruri despre opera marelui critic.)

Mai întâi ideea, altfel spus „cugetarea exclusiv intelectuală", să fie într-adevăr atât de intolerabilă în câmpul artei ? („De aici rezultă – scrie criticul – că tot ce este produs al reflecţiei

---

dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi dl. Maiorescu a avut glas destul de tare şi destulă autoritate pentru a da în lături pe aceşti îndrăzneţi pretenţioşi. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaşte, numai în câteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit foarte mare al d-sale". (În *Studii critice*, vol. I, E.P.L., 1957, p. 62-63.)

exclusive, politica, morala, teoriile ştiinţifice etc., nu intră în sfera poeziei, şi orice încercare pentru aceasta a fost o eroare.“) Să fie oare planurile acestea atât de zăgăzuit despărţite, iar elementul pasional, stabilit de critic drept criteriu al legitimităţii în sfera artei, să fie atât de străin cugetării ? E lesne de văzut că planurile acestea (sau, mai bine, *şi* acestea) se interferează şi a le concepe izolat nu e o cale practicabilă decât pentru un logician herbartian, cum a fost Maiorescu, care nu a depăşit stadiul logicii formale. O cugetare de ordin politic sau ştiinţific nu presupune, dacă e cu adevărat o cugetare înalt tensionată, o acută stare pasională care, exprimată poetic, să se transmită ? Opere ca *Faust, Divina Comedie, De rerum natura, Fire de iarbă* sau *Zile exemplare* (de Walt Whitman) s-au exclus din sfera marii arte, deşi au tratat idei politice sau ştiinţifice ?[1] „Iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mânia“ care, spunea criticul, sunt singurele îndreptăţite a fi „obiecte poetice“, nu pot fi încercate şi de un creator care transfigurează şi idei de ordin politic, etic sau ştiinţific ? „Cunoscuta dezbinare între minte şi inimă“, de care vorbea criticul, e proprie fie naturilor mediocre,

---

[1] Lovinescu, care a contestat şi el justeţea argumentului maiorescian, scria: „A spune că obiectul poeziei este sentimentul sau pasiunea nu ajunge. Ce sentiment ? Ce pasiune ? Pasiunea nu e forţă de sine stătătoare, ce se consumă în sine; ea are un obiect, asupra căruia se exercită... În principiu însă, orice lucru poate fi obiectul unei pasiuni şi ca atare obiectul unei pasiuni artistice; rămâne numai ca pasiunea să fie atât de puternică spre a-l putea transfigura şi comunica. Într-o epocă dată, argumentează Maiorescu, societatea română se preocupă de problema descentralizării... Nu interesează «descentralizarea», ci pasiunea poetului pentru ea, precum nu interesează teoria atomistică, ci pasiunea lui Lucreţiu pentru ea sau multe din preocupările politice şi religioase, fără universalitate în timp şi spaţiu, ale *Divinei Comedii,* ci, pe de o parte, pasiunea lui Dante pentru ele şi, pe urmă, marea lor artă.“ (E. Lovinescu, *T. Maiorescu,* Ed. Minerva, 1973, p. 161-162.)

fie abstrasului cercetător. Dar nu e specifică deloc creatorului de artă indiferent de materia asupra căreia se exercită vocaţia autentică. Dealtfel, la începutul acestui al doilea capitol al studiului său („condiţia ideală a poeziei") Maiorescu a adăugat, în subsol, în scopuri preventive această preciziune care, în loc de a clarifica, mai mult complică lucrurile. „Goethe, se menţionează, în *Faust* vorbeşte mult de ştiinţe, Corneille în *Horace* de fapte din istoria romană. Scribe (dacă e permis a-l numi lângă aceşti doi) în *Verre d'eau* de politica engleză; însă toate aceste numai pentru a arăta cu prilejul lor simţimintele şi pasiunile omeneşti". Precizarea aceasta preventivă încurcă lucrurile pentru că introduce un punct de vedere care, de fapt, pune în pericol întreaga demonstraţie. Apoi constatăm miraţi că preciziunea din subsol e total ignorată în aparatul demonstrativ, deşi semnifica o obiecţiune de principiu – chiar de autor introdusă – care trebuia comentată şi clarificată. De vreme ce se recunoaşte existenţa unor opere remarcabile în care cugetarea (politică, morală, ştiinţifică) a putut rodi artistic, atunci întreaga dihotomie, atât de ferm precizată, ca şi expulzarea cugetării din artă (e drept, numai cea „exclusiv intelectuală") se clatină ameninţător. Pentru că: ce vrea să spună că la autorii citaţi în subsol cugetarea a rodit artistic deoarece au fost evidenţiate „cu prilejul lor simţimintele şi pasiunile omeneşti" ? Dar fără asemenea simţăminte, a postulat şi criticul, nu există artă adevărată ! Iar arta adevărată înseamnă transfigurare estetică, indiferent de obiectul (să-i spunem şi noi sensibil ?) asupra căruia se exercită.

De fapt, criticul Junimii a pornit – cum spuneam – în aceste consideraţii nu de la estetică la literatură, ci invers. Examinând peisajul poeziei epocii care i s-a înfăţişat a fi mult suferindă, a crezut că virusul (sau cel mai virulent dintre viruşi) s-ar afla în „prelucrările" pe teme politice. Diagnosticul era adevărat şi se impuneau măsuri de eradicare a molimei. Dar, din nou, tratamentul

prescris nu era cel mai indicat, după cum nici cauza bolii nu era bine surprinsă. Se putea evidenția calamitatea nu interzicând accesul cugetării (de orice fel !) în poezie, ci demonstrând că arta lipsește cu desăvârșire în aceste prelucrări versificate. Demonstrația s-ar fi păstrat astfel în spațiul esteticului. Cu aceasta criticul nu s-ar fi depărtat deloc de atmosfera esteticii timpului său[1]. Dar cu aprehensiunile bine sedimentate și convins că a găsit cauza maladiei, Maiorescu se va ridica împotriva pătrunderii politicului în sfera artei. „Este probabil, credea criticul, că politica ne-a surpat mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poeții adevărați, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu. Atât cel puțin este sigur că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace, sunt cele ce au primit în coprinsul lor elemente politice“. Estetica va fi deci invocată spre a oferi argumente pivot afirmării principiului separării sferelor, de vreme ce se adăuga: „Și cauza se înțelege ușor: politica este un product al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un product al fanteziei (astfel nici nu are material); una, dar, exclude pe ceailaltă. De aceea vedem că poeziile politice, precum și cele rele istorice au toate vițiul corespunzător: de a fi lipsite de sensibilitatea poetică“[2]. Punctul de vedere se menținea intact și în 1885 de vreme ce și în *Comediile d-lui Caragiale* scria: „De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată. Chiar patriotismul, cel mai important simțimânt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale

---

[1] Am notat această observație pentru că ne aducem aminte de îndreptățita prevenire a lui Lovinescu: „Întrucât ideile lui Maiorescu sunt legate de estetica timpului, ar fi nedrept să le combatem pe baza ideilor moderne ale poeziei“ (*Op. cit.*, p. 157).

[2] T. Maiorescu, *Critice,* ed. cit., vol. I, p. 28.

de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică. Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez ? Este în Racine vreo declamare naţională ? Este în Molière ? Este în Shakespeare ? Este în Goethe ?"[1] Şi mai înainte, în 1868, la un an după *O cercetare critică*, în articolul despre poeziile populare scrisese că în spaţiul acesteia „ne aflăm apăraţi de acele aberaţiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeţi, chiar a celor cu talent. Politica, declamările în contra absolutismului, reflecţiile manierate asupra divinităţii, imoralităţii etc., etc. nu ating cuprinsul lor sentimental şi nu silesc pe cetitor a recădea din înălţimea impresiei poetice în mijlocul preocupaţiilor de toate zilele. Nu că doară poporul ar fi nesimţitor la asemenea lucruri: dar el când face poezie nu face politică; când inima îi saltă încetează sarcina reflecţiei..."[2].

Să observăm, în treacăt, că numele „poeţilor adevăraţi" citaţi în 1867 nu constituiau chiar din punctul său de vedere exemple tocmai bine alese. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu (chiar şi opera acestuia de până la 1852) au făcut loc confortabil preocupărilor politice în opera lor. Ei, ca şi ceilalţi poeţi ai generaţiei lor, ca romantici, sunt purtători ai conştiinţei patriotice însufleţite de sentimentul istoriei, al trecutului eroic, în care asemenea concepte precum patria, mândria naţională, libertatea şi independenţa naţională sunt adevărate motive obsesive. Lucrurile acestea sunt atât de cunoscute încât nu solicită un spor de documentare (fiind desigur valabile şi pentru opera lui Bolintineanu de până la 1852), pentru că ce sunt, de fapt, legendele istorice, dacă nu pagini de cronică transpuse în versuri ? Şi pe acestea, deşi discutabile ca literatură, Maiorescu

---

[1] *Ibidem*, vol. II, p. 278.

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 76-77.

nu le contesta. Cât priveşte exemplele (iarăşi exemplele !) de mari creatori ai literaturii universale (citaţi, aceiaşi, şi în 1867 şi în 1885), nu îl servesc nici ele pe critic. Pentru că înalta cugetare, chiar cea de ordin politico-patriotic, nu lipseşte defel din opera lor. Rămâne antinomia dintre reflecţie (cugetare, idee) şi artă sau, îngustând cadrul, dintre politic şi estetic, dintre etic şi estetic. Nu vom repeta aici ceea ce am spus mai sus. Este incontestabil că Maiorescu, voind să izoleze fenomenul estetic de celelalte forme ale conştiinţei, potenţându-i specificitatea, a căzut în eroarea absolutizării sale. Între sincretismul valorilor şi izolarea absolutizantă a uneia se află calea disocierii, fără a elimina raporturile necesare ce le apropie dar nu le confundă. Stricta separare a sferelor e o modalitate abstract metafizică care nu ţine seama de realitatea dialectică a raporturilor din lumea valorilor spirituale. În ceea ce priveşte conceptul *idee*, obiectul şi sfera sa sunt în acest studiu din 1867 atât de diferit definite[1] încât e greu să-i înţelegem sensul şi finalitatea precisă. Într-un loc e îngăduită în sfera poeziei, pentru ca imediat să fie izgonită. O dată e socotită neavenită *de plano*, pentru ca altundeva să fie admisă numai sub forma înalt tensionată (altfel spus, „în certe împrejurări“ sau „de a servi de prilej pentru exprimarea simţimântului şi pasiunii“).

De fapt, îndrăznim să credem că Maiorescu, în ciuda atâtor variate accepţii date conceptului de idee poetică, voia să spună că în artă nu orice cugetare poate rodi estetic. Sigur că riguros vorbind şi acest punct de vedere e azi greu de susţinut. Literatura modernă a demonstrat că orice motiv, oricât de „ordinar“ (din sfera urâtului chiar) poate deveni material poetic. (Nu demonstraseră aceasta, mult mai înainte, un Rabelais sau Villon ?) Dar Maiorescu, voind

---

[1] Invităm din nou cititorul interesat să urmărească acest complicat şi contradictoriu periplu în studiul lui Paul Georgescu, citat mai înainte.

să redea poeziei demnitatea, nobleţea acum vădit pauperizate, a considerat că e nimerit să opereze în lumea ideilor o dihotomie: idei superioare, distinse, şi altele ordinare, de circulaţie ocazională. Undeva, în studiul din 1867, scria: „*Obiectul poeziei este o idee care, fie prin ocaziunea, fie prin energie, se distinge şi se separă de ideile ordinare înălţându-se peste sfera lor.* Simţimântul care-i serveşte de fundament l-am putea avea toţi: gradul intensităţii lui, forma şi combinaţiunea sub care se prezintă sunt originale şi proprie ale poetului (s.n.)[1]. La această aspiraţie a distincţiei ideii nu am putea asocia şi preciziunile criticului despre „aberaţiunile intelectuale care strică inspirarea multor poeţi, chiar a celor cu talent ?" Eliminând eroarea despre ilegitimitatea politicului în sfera esteticului, nu am putea conveni asupra ipotezei (care se verifică lesne) că în fond Maiorescu a concedat până la urmă să îngăduie amintitele valori în sfera esteticului (vezi opiniile exprimate despre placheta de debut a lui Goga), ridicându-se constant (vrem să spunem în 1867 ca şi în 1906 sau 1909) împotriva „declamărilor", a „odelor la zile solemne", a „compoziţiilor teatrale pentru glorificări dinastice", a „simţirilor meşteşugite", a „extazierilor şi a desperărilor de ocazie", într-un cuvânt a „poeziilor cu intenţii politice actuale" ? Şi ar fi hazardat să vedem în acest punct de vedere despre compoziţiile ocazionale, păstrând toate proporţiile la locul lor, ceea ce s-a numit arta utilitară, programatică, subordonată târâtor unor scopuri practice, imediate ?

Desigur, Maiorescu nu a probat o gândire dialectică şi dezvoltările sale demonstrative se înfundau într-un punct, fără posibilitate (şi chiar intenţie) de a-l examina în relaţiile cu zonele limitrofe. Din această cauză respingerile motivate ale utilitarismului cotidian, ale pragmatismului ocazional, ale interesului imediat – rostite atât de vehement – nu se însoţesc la

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, p. 48

Maiorescu cu cealaltă dimensiune, a raportului necesar dintre contingent şi general-uman. Aceasta nu ne dă însă dreptul să ignorăm intenţia lui Maiorescu de a restitui artei nobleţea genuină, vocaţia ei spre universalitate, spre distincţia general-umanului, chiar dacă – din păcate – a eludat determinarea ei socio-istorică şi implicarea categoriilor politicului sau a eticului în sfera autonomă a esteticului.

Şi ar fi apoi o erezie să vedem o conciliere posibilă în atât de des pomenita contradicţie maioresciană dintre separarea strictă a sferelor pronunţată în 1867-1868 sau 1885 şi acceptarea ei în 1906 când a elogiat patriotismul transfigurat estetic din poezia lui Goga ? Nu intenţionăm nici să eludăm, nici să eliminăm această antinomie relevată de aproape toţi comentatorii obiectivi ai operei maioresciene. Am vrea numai să spunem că de vreme ce a admis, acum, ce-i drept târziu, în 1906, că popularitatea poeziei lui Goga „provine *mai întâi* (subl. ns.) din forma frumoasă în care autorul a ştiut să exprime cuprinsul «patriotic» al multora din versurile sale“ şi că „patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendenţă politică, un simţimânt adevărat şi adânc, şi întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie“, concilierea dintre cele două sfere devine, fără îndoială, posibilă eliminându-se zăgazul separatist dintre valorile spirituale amintite. Ştim că şi în acest articol-raport academic înaintea frazei conciliante, citată, există o alta, a cărei intransigenţă ne readuce la opiniile de odinioară: „Ce e drept, patriotismul, ca element de acţiune politică, nu este materie de artă, oricâte abateri s-au comis şi se mai comit în contra unei regule aşa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-şi acopere lipsa prin provocarea unor dispoziţii sufleteşti foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice“[1]. Dar această

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, ed. cit., vol. II, p. 458.

propoziție e practic anulată de cea care îi urmează (citată de noi înaintea ei), fără a mai insista și asupra precizării că de obicei temele politice erau frecventate de cei lipsiți de har („cei ce n-au destul talent literar"), încercând să suplinească înzestrarea cu vehicularea unor motive care pot cuceri simpatia publicului.

Indiferent de cauza și motivația acestei „abjurări" din 1906, putem constata că spre sfârșitul carierei Maiorescu a recunoscut coabitarea unor sfere altădată socotite riguros separate, integrând – chiar el ! – istoricul în estetic[1]. Nu uităm că, înainte cu două decenii, în 1886, în pamfletul *În lături !*, referindu-se la Andrei Mureșeanu, observa că, deși a scris enorm, este autorul unei singure poezii, *Deșteaptă-te române*. „Această poezie" (deși prea lungă) *arată un simțimânt patriotic adevărat*, a venit în momentul unei mari agitări a spiritelor, a fost din întâmplare singura care a dat expresie acelei agitări în acel moment (1848) *și astfel a devenit populară și a rămas cunoscută de toată lumea română*" s.n.).[2] E adevărat că ultima parte a aprecierii urmărește scopuri relativizante. Dar important e faptul că se recunoaște posibilitatea transfigurării poetice a unui ideal patriotic. Aprecierea că sentimentul trebuie să fie „adevărat" (și în 1906 vorbea de „simțimânt adevărat și adânc") nu face decât să sublinieze aversiunea criticului față de utilitarismul pragmatic și elogierea numai a acelor opere care încorporează trăiri autentice.[3]

---

[1] Despre aceasta, ca și în general despre înțelegerea operei poeticului și a criticii în gândirea maioresciană, vezi capitolul dedicat lui T. Maiorescu în remarcabila lucrare a lui Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România,* Editura Minerva, 1976, p. 75-123. De asemenea capitolul, dens în idei deși dificil de urmărit, *Estetica* din cartea lui Eugen Todoran, mai înainte citată.

[2] T. Maiorescu, *op. cit.*, vol. I, p. 316.

[3] Evocăm aici și aprecierile despre opera lui Alecsandri formulate tot în acest an 1886 în *Poeți și critici*, unde toate judecățile de valoare,

Esteticeşte vorbind, criticul, potrivit acestor din urmă clarificări, nu era împotriva dimensiunii istorice în artă, condamnând, în fapt, numai demonetizarea acesteia până la a deveni un calp clişeu de utilitate curentă. Opinia aceasta ni se pare că se întregeşte cu o menţiune din referatul despre nuvelele lui Brătescu-Voineşti (în 1907) în care veştejea ceea ce i se părea a fi într-una din nuvele, *În lumea dreptăţii*, „defectul de a fi ostensibil tendenţioasă". Ostentaţia tendenţioasă îi apărea drept primejdioasă în artă (şi este !), ducând la compromiterea ei prin tezism. În aceste circumstanţe precizate a considerat Maiorescu că „unde începe tendenţa încetează arta". Desigur că e o eroare negarea caracterului funciarmente tendenţios al artei adevărate care întotdeauna exprimă un *Weltanschauung*, un mesaj al aspiraţiilor umane fundamentale. Dar aici era vorba, subliniem din nou, de tendinţa „ostensibilă" care compromite vocaţia general-umană a artei. (Din păcate, Ibrăileanu, precipitat, nu a înţeles lucrurile astfel, polemizând iritat, într-o *Miscelaneea* din *Viaţa românească* cu această opinie a lui Maiorescu.) Nu am putea deci conchide că Maiorescu nu a respins din principiu dimensiunea istoricităţii în artă, ci numai ipostaza ei contrafăcută ? Credem că Lovinescu avea dreptate să noteze în cea din urmă a sa lucrare că „teoria lui T. Maiorescu asupra incapacităţii «politicului», a «patrioticului» chiar de a produce emoţie estetică, cum a recunoscut-o mai

---

atât de favorabile, se bazează pe calităţi aparent extra-estetice: „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mişcarea compatrioţilor săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă politică în starea relativă a poporului nostru de astăzi... A *lui* liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deştepta din mişcarea poporului nostru în mijlocul lui". Dar nu stăruim asupra acestei aprecieri pentru că atitudinea criticului faţă de bard a fost mereu suspectată de părtinire, spunându-se că a urmărit – ceea ce nu e tocmai neadevărat – cucerirea şi păstrarea poetului pentru cercul Junimii.

târziu el însuşi, nu avea nimic absolut într-însa; ea lovea de fapt un abuz şi nu constituia un principiu exclusiv. Literatura patriotică pe care o combătea în jurul lui 1870 n-avea nici o valoare; satira lui M. Eminescu (e vorba de *Scrisoarea III, n.n.*) era cu totul altceva, după cum cu totul altceva erau poeziile lui Octavian Goga cu ocazia cărora şi-a precizat poziţia, rectificând-o“[1]. Acelaşi lucru observa şi Vianu în 1940 când spunea: „Curajul şi independenţa lui Maiorescu se afirmă la ocazie chiar împotriva sa însuşi. Astfel, criticul, care afirmase că sentimentul patriotic nu poate deveni materie de artă din pricina caracterului său practic-politic, revine asupra acestei generalizări când patriotismul i se prezintă în forma adevărată şi adâncă în poeziile lui Octavian Goga“[2]. Şi, în sfârşit, de fapt un punct de vedere asemănător exprima în 1966 şi Paul Georgescu în studiul la care ne-am mai referit: „Aşadar, deşi în opera – mai ales de început – a lui Maiorescu există câteva condamnări ale patrioticului în poezie (iscate de o producţie retorică slabă şi de pasiunea educaţiei clasiciste), constatăm că se manifestă destul de puternic şi tendinţa contrară, strâns legată de aprecierea folclorului şi de teoria «specificului naţional» în literatură. Deşi cunoaşte o evoluţie lentă şi sinuoasă, tendinţa ce devine dominantă după 1868 este aceasta din urmă.“[3]

*

Era inevitabil ca în chestiunea disocierii dintre estetic şi factorii extranei criticul Junimii să se oprească şi asupra raporturilor dintre artă şi morală. Nu a abordat chestiunea direct

---

[1] E Lovinescu, *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, vol. II, 1943, p 79-80

[2] Tudor Vianu, *Titu Maiorescu estetician şi critic literar*, în *Opere*, Editura Minerva, 1972, vol II, p 348.

[3] Paul Georgescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. LXXI.

în 1867 şi nici în deceniul următor (care a fost destul de sterp pentru opera sa critică). O va face mai târziu, tocmai în 1885, cu prilejul articolului de apărare a dramaturgiei lui Caragiale. Comediile dramaturgului Junimii au stârnit dezaprobarea mânioasă a cercurilor liberale (cu deosebire a fost indignat Dimitrie Sturdza, secretar perpetuu al Academiei şi viitor prezident al partidului liberal) şi un gest de apărare din partea mentorului societăţii devenea necesar. Maiorescu s-a grăbit deci să intervină. De fapt, notează criticul la început, toate obiecţiunile aduse pieselor lui Caragiale ar trebui să primească un singur răspuns, decurgând din natura raporturilor artă-realitate. „Există aceste tipuri în lumea noastră ? sunt adevărate aceste situaţii ? Dacă sunt, atunci de la autorul dramatic trebuie să cerem numai ca să ni le prezinte în mod artistic; iar valoarea lor morală este în afară din chestie“[1]. Dacă întreg comentariul s-ar fi fixat pe acest teren al mimesisului aristotelian, utilizând categorii estetice ca realism, tipic, clasicism, cu care debutează de altminteri studiul, s-ar fi păstrat pe un teritoriu neaccidentat. Dar criticul a socotit că la noi, lipsind „tradiţii literare“, pledoaria nu se poate limita „la acest răspuns“, valabil numai aiurea. A apelat deci, din nou, la cunoştinţele sale estetico-filozofice pentru a-şi sprijini punctul de vedere. Şi cum tocmai în această perioadă îl recitise pe Schopenhauer din a cărui *Estetică* tradusese (traducerile au apărut, în 1884-1885, în *Convorbiri literare* şi în foiletonul *României libere*, constituind prelegerile predate la universitate la rechemarea sa, în 1884, în învăţământ), era firesc ca teoriile schopenhaueriene despre artă să fie utilizate ca armătură filozofică. Or, se ştie, în procesul cunoaşterii, realizat prin intuiţie, aşa cum l-a imaginat Schopenhauer, contemplatorul, eliberat de orice raporturi cu lumea contingentului, nu mai este

---

[1] T. Maiorescu, *Critice, ed. cit.*, vol. II, p. 276.

o individualitate, ci un tip, un subiect cunoscător ridicat la starea generalității pure în care voința nu-și mai poate exercita atotputernicia. Contemplația estetică, unica formă adevărată de cunoaștere, constituie tocmai modalitatea ideală a desprinderii subiectului cunoscător de cătușele voinței egoiste de a fi. Funcția catarctică a artei se exercită tocmai prin vocația ei de a purifica conștiința contemplatoare de egoismul vital, de meschinăria existenței, realizând – în acest proces de cunoaștere –, o înălțare în lumea ideală, dezinteresată în care voința (nexul cauzal) e suspendată și cotidianul avid e eliminat. Maiorescu, traducătorul în românește al esteticii lui Schopenhauer, îi aplică deci teoremele în comentariile critice.

E drept, la o primă privire, caracterul moral al artei, altfel spus, raportul dintre etic și estetic înțeles într-un echilibru de reciprocă interferență, nu este negat. „Dacă ni se pune întrebare: arta în genere, și în special arta dramatică, are sau nu are o misiune morală ? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului ? Noi răspundem fără șovăire: da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește“[1]. Întrebarea, ca și răspunsurile de aici, este retorică pentru că adevăratul răspuns rezidă în conținutul însuși al categoriei eticului față de estetic („în ce constă dar moralitatea artei“). Ne-am reîntors, deci, la punctul de pornire. Adică la înțelesul pe care îl dă criticul, în prelungirea teoriilor schopenhaueriene despre artă, relației dintre etic și estetic. Ceea ce spune criticul e aproape o traducere liberă (vrem să spunem un comentariu prelucrat, rezumare succintă) din Schopenhauer: „Orice emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte îl face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și

---

[1] *Ibidem*, p 276

egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului, şi astfel o înălţare morală. Şi cu cât cineva va fi mai capabil, prin dispoziţia sa naturală sau prin educaţie, a avea asemenea momente de emoţiune impersonală, cu atât va fi mai întărită în el partea cea bună a naturei omeneşti... Înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată. Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri..."[1] Pusă chestiunea în acest curat context schopenhauerian, era firesc ca întrebarea de la care pornise să capete singurul răspuns adecvat. Opera dramatică a lui Caragiale, expresie a artei adevărate, este morală pentru că se constituie ca „o ficţiune a realităţii" şi pentru că ne prilejuieşte un moment de veselie, altfel spus, de înălţare „într-o lume impersonală", uitând, în clipa contemplării, de „noi înşine, în interesele noastre personale". Nu altceva va susţine în *Contraziceri ?*, polemizând cu Gherea, când va şi mărturisi că operează cu „teoria platonico-estetică" aşa cum a fost reluată, într-o formă caracteristică, de Schopenhauer în *Estetica* sa.

Fireşte că relaţia etic-estetic nu putea căpăta, nici la Maiorescu, un alt cadru şi o altă modalitate de rezolvare decât cele relevate cu prilejul dezbaterii cuplului de factori înrudiţi: politic (istoric)-estetic. De altfel, cum sferele acestor categorii (etic, istoric) înrudite se încrucişau până la a se confunda, le aflăm alăturate. Aşa se explică de ce în *Comediile d-lui Caragiale*,

---

[1] *Ibidem*, p. 277-278

articol în care problema relației artă-morală se afla în centrul dezbaterilor, nu lipsesc nici cele despre legitimitatea politicului (a istoricului) în actul estetic. Iar modalitatea abordării chestiunii, ca și soluțiile, erau, cum spuneam, cele afirmate încă din 1867-1868. Negreșit, Maiorescu avea dreptate să considere că eticismul grosier („Nici fraza de morală practică, nici intenționata pedepsire a celui rău și răsplătire a celui bun nu se țin de artă, ci sunt de-a dreptul contrare"), compozițiile „cu directă tendență morală, adică punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături", se situează în afara artei. Nimic contestabil în aceste aprecieri pe care le poate subscrie orice estetician, indiferent de orientare și școală. Numai că Maiorescu, potrivit schopenhauerianismului, îngustează datele chestiunii și le instalează exclusiv pe terenul emoției impersonale. Eticismul otova e dăunător artei („imoral în înțelesul artei"), crede criticul, nu pentru că dăunează transfigurării estetice, ci „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală, cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci – cu toată învățătura de pe scenă – interesele ordinare câștigă preponderență"[1]. Dar mai încolo schema filozofiei schopenhaueriene este parcă pentru moment abandonată și comentariul se păstrează în marginile relației artă – „tendență de morală practică". Și răspunsul criticului la această întrebare esențială este, s-o spunem din nou, impecabil.

Din păcate, criticul Junimii proceda și în acest caz prin absolutizare, supralicitând independența sferei esteticului. Negreșit, procesul de diferențiere a valorilor spirituale e un fenomen istoric necesar, asigurând obiectiv statutul de relativă

---

[1] *Ibidem*, p. 273

autonomie a artei. Dar, e ştiut, nu o izolează total de valorile înrudite, după cum nu o separă de acel *hic* şi *nunc* istoric care îi este caracteristic. Tensiunea dintre viaţa cotidiană şi artă îi asigură durabilitate, chiar dacă, în mod necesar, datorită specificităţii ei, se ridică, salvator, deasupra practicismului obişnuinţei cotidiene. E drept, Maiorescu nu a negat finalitatea etică a artei. Ba chiar a subliniat-o apăsat de vreme ce a ţinut să releve că ea preia îndatoririle purificatoare care reveneau odinioară religiei şi ale căror funcţiuni „utile" dispar o dată cu sentimentul religios. Dar întreagă această premisă pozitivă (care descindea, la urma urmei, din caracterul etic al imperativului kantian) era aşezată pe categoria schopenhaueriană a impersonalităţii emoţiei estetice (altfel spus, suspendarea tiranicei voinţe de a trăi şi a egoismului funciar). Şi valabilitatea acestei categorii a înălţării impersonale e extinsă deopotrivă asupra conştiinţei creatoare ca şi a celei receptoare, acţionând nediferenţiat după tipare fixe în care schopenhauerianismul se încrucişa cu teoriile psihologice (Herbart) atât de dragi întotdeauna lui Maiorescu.

Ar fi pueril să se conteste în actele trăirii estetice (în momentul creaţiei sau în cel al receptării) momentul necesar al desprinderii de concretul imediat, prin suspendarea rigorilor concrete ale vieţii cotidiene. Dar schema estetică, destul de elementară (redusă la ceea ce îi era strict necesar pentru demonstraţie), înfăţişată de Maiorescu, nu numai că pierdea nuanţele (fundamentale, totuşi, pentru o dezbatere estetică), dar dezvăluia doar o latură a chestiunii, păstrând-o pe cealaltă în umbră. Nu interesează aici dacă faptul se datorează gândirii sale esenţialmente nedialectice sau unor nevoi ale strategiei demonstraţiei care îl obliga să-şi desfăşoare argumentele într-o singură direcţie. Poate că amândouă ipotezele sunt deopotrivă valabile, derivând normal din comandamentele esteticii schopenhaueriene. Aşa se întâmplă că fenomenul – specific trăirii estetice – al suspendării relative a rigorilor vieţii cotidiene

(înălţarea impersonală în lumea ficţiunii ideale) este opus strict şi univoc producţiilor submediocre alterate artistic tocmai pentru că aici apărea gros prezentată „fraza de morală practică“ sau „amintirea reală de interes practic“. Opoziţiile acestea de termeni considerate, dilematic, ca unicele ipostaze posibile ale creaţiei artistice sunt departe de a epuiza chestiunea. Nu e vorba numai de faptul că între *kitchul* care dezvoltă, să spunem, „fraza de morală practică“ (altfel zicând, tendinţa etică apare brutal şi netransfigurat, iar intenţia conceptuală distruge caracterul viu al operei şi marea artă) există trepte şi grade ale desăvârşirii estetice care anulează schema (sau o nuanţează) celor două singure modalităţi ale creaţiei estetice. Problema e că arta, fireşte arta autentică, nu se poate realiza în afara dimensiunii etice, că – aşa cum s-a spus – însuşi miezul conţinutului trăirii este o problemă etică. Iar obiectul categoriei etice îşi interferează sfera cu cel al social-istoricului (al politicului).

Maiorescu, cât ne lasă să înţelegem cele câteva pagini din acest eseu din 1885, reducea chestiunea la „misiunea morală a artei“, aşadar la finalitatea ei etică (de suportul etic-conştiinţa creatoare, altfel zicând, dacă eticul e consubstanţial esteticului în chiar actele creatoare nu ni se spune nimic), excluzând de aici, cu o vehemenţă aproape iritată, orice raport cu social-istoricul. Cele două categorii sunt însă într-o osmoză dialectică, eticul, el însuşi, nu poate fi privit neutral şi anistoric. Orice operă autentică îşi nutreşte marile tensiuni din acel inextricabil raport dintre om ca individualitate istorică determinată şi omenire ca generalitate. Permanenţele etice (tipologiile etice) de care amintea Maiorescu în articolul său sunt rezultatul dinamicii (istoriei) dezvoltării omenirii. Şi ele nu pot fi recreate, surprinse în marea artă prin negarea totală a concretului istoric, prin înălţarea trufaşă, iluzorie, deasupra cotidianului, într-un fel de relaţie nemijlocită cu transcendenţa. E adevărat că Maiorescu vorbea de capacitatea artei de a ne „emoţiona prin o ficţiune a

realității", evidențiind modalitatea tipizării (la care ne vom referi mai încolo). Dar tot el stăruia asupra momentului esențial al „înălțării impersonale", într-o „lume impersonală". Această cale socotită „o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice", negare a principiului mimesis-ului în artă, îi transportă pe creator și pe receptor în afara lumii umane, într-o închipuită realitate transcendentă. De fapt, adevărata tensiune artistică începe și sfârșește în omul însuși (creator sau receptor), determinând coincidența dintre om și omenire, creată deopotrivă în opera de artă și în trăirea estetică a conștiinței receptoare.

Deși se ridică deasupra practicismului utilitar cotidian și își realizează esențial condiția generalității universului creat, opera de artă (esteticul) păstrează un neștirbit caracter temporal-istoric în calitatea sa de conștiință de sine a omenirii și, prin aceasta, își dezvăluie raporturile de convergență cu etica. Artistul nu apare din neant, ci, om al epocii sale, e format într-un anumit climat spiritual care îl modelează corespunzător. Nu pot fi ignorate niciodată opțiunile ideologice ale artistului, aspirațiile sale morale (sociale) pentru că ele se reflectă în plămada purificată a artei sale. Forța etică, conștiința morală sunt fundamentale pentru arta adevărată. Și e un punct de vedere la care a ajuns, finalmente, și un teoretician al autonomismului ca Benedetto Croce. Opera de artă e, de aceea, o viziune coerentă asupra lumii, cu rădăcini adânci în istorie. Fără îndoială, în anumite epoci artistul de geniu o devansează, intră în conflict cu ea, izbutind prin independența sa de cugetare și creație, prin anticonformism să exprime cel mai adecvat marile tensiuni ale timpului. Dar și în acest caz categoriile aparent paraestetice (istoric, etic) sunt cele de la care se pornește, fiind implicate în substanța operei chiar dacă – paradoxal – prin delimitare. Pentru că delimitarea de structurile epocii, contestarea comandamentelor ei presupun, oricum, considerarea ei. Aceasta infuzându-se, și în asemenea cazuri liminare, în universul operei. Astfel încât –

indiferent de modalitate şi mijloace, de grad şi intensitate – factorii socotiţi alogeni sunt de fapt consubstanţiali esteticului, integraţi în plasma operei de artă.

Fără îndoială că receptarea operei de artă provoacă în contemplator un efect declanşator determinat de ciocnirea dintre realitatea obiectiv oglindită estetic şi subiectivitatea vieţii cotidiene. Această zguduire produsă în actul receptării e tocmai catarsisul. Şi nu e oare „înălţarea impersonală" în „lumea impersonală", despre care Maiorescu vorbea ca de o condiţie obligatorie a trăirii estetice, tocmai o altă expresie pentru catarsis ? Fără îndoială că este. Şi Maiorescu avea dreptate să considere că fără acest moment al catarsisului nu se poate concepe actul trăirii estetice. Această funcţiune catarctică, Maiorescu o exprima – mai puţin riguros dar în esenţă adecvat – prin atât de ştiuta apreciere: „Orice emoţie estetică... face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale". Catarsisul presupune o relativă suspendare temporară a tuturor finalităţilor faptice ale cotidianului („face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit") şi criticul, adoptând – prin Schopenhauer – conceptele estetice platoniciene, a ştiut să le aplice remarcabil. Ar trebui numai observat, ceea ce vom detalia în alt capitol, că subiectul contemplator nu trebuie socotit o *tabula rasa* sufletească în momentul trăirii estetice (deci eticul nu e deloc anulat, ci e implicat pentru că a concurat la modelarea spiritual-sufletească a receptorului). Apoi catarsisul care, de fapt, implică esenţial o concentraţie etico-estetică presupune o atare zguduire a subiectivităţii receptorului încât pasiunile lui din viaţă dobândesc noi conţinuturi şi o nouă orientare care potenţează latenţele etice. Rilke, adept al catarsisului raţional, spunea că în momentul contemplării zguduirea şi influenţa sunt atât de puternice încât „trebuie să-ţi schimbi viaţa". A considera că moralitatea artei se realizează – cum postula criticul Junimii

– exclusiv datorită depăşirii contingentului cu tot ceea ce implică interes egoist individual e o înțelegere platonician-schopenhaueriană a catarsisului.

3. Mai toți cercetătorii operei maioresciene au evocat natura duală a atitudinii sale estetice în care clasicismul şi romantismul s-au îngemănat inextricabil. Fireşte că această caracteristică o regăsim în structurile mişcării literar-culturale pe care a inițiat-o şi a condus-o magistral. Junimismul a apărut şi s-a impus – prin gestul salvator al lui T. Maiorescu – într-o epocă dominată la noi de romantism căruia i-a infuzat elemente clasiciste şi clasicizante. Lovinescu observase că „preferința lui Maiorescu înclina spre clasicism". „Arta lui este de ordin clasic, bazată pe echilibrul static de forțe. Ea este expresia literară a însăşi structurii lui psihologice clasice."[1] Iar Vianu extindea fenomenul, conside-rându-l, cu dreptate, caracteristic Junimii în întregime: „Gustul junimiştilor este clasic şi academic. Oameni de formație universitară, stăpânind umanitățile vechi şi moderne, ei sunt înclinați a judeca după modele şi a crede în valoarea canoanelor în artă. Clasicismul se bucură de o bună primire la Junimea. În fiecare generație apare un poet clasicizant şi academic..."[2] Fireşte, asta nu înseamnă că romantismul nu a găsit la Junimea o bună primire. Eminescu şi o bună parte din poeții menționați în „Direcția nouă" sunt argumente ce fac inutile orice dovezi suplimentare, după cum ştiutele izbucniri ale personalității marelui critic, cu gândurile negre despre sinucidere sunt probe ale unui temperament în care echilibrul clasic a fost uneori primejdios tulburat. Se poate însă, cu siguranță, vorbi de existența, în cadrele junimismului, a unui... echilibru între clasicism şi romantism cu preeminența celui dintâi. Mai ales, desigur, în estetica vehiculată, în demersurile critice. Şi ele sunt fundamentale.

---

[1] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 223, 630.

[2] T. Vianu, „Junimea", *Opere*, ed. cit., vol. 2, p 138.

Incontestabil, toate tezele estetice utilizate de Maiorescu în studiile sale de la 1867 şi 1892 se sprijineau pe ştiute principii de natură clasicistă. Întregul demers analitic din *O cercetare critică..* cu împărţirea între condiţia materială şi ideală a poeziei, cu preciziunile despre structura discursului poetic, despre calitatea şi defecţiunea sa, despre limpiditate şi concentrare amintesc de artele poetice ale clasicismului. Aceleaşi rigori clasiciste le vom afla în *Literatura română şi străinătatea*, în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Contraziceri ?* şi în concentratele medalioane critice despre Popovici-Bănăţeanul şi Victor Vlad Delamarina. Teoria despre romanul poporan, tipic, despre seninătatea artei fundamentale în aceste analize, dezvăluie veritabile înţelegeri clasiciste. Deşi – s-o spunem de pe acum – aici clasicismul se îngemăna cu romantismul. Preceptele clasiciste vor orienta hotărâtor până şi cele câteva recenzii critice semnate de Petre Carp Iar modalitatea criticii practicată şi preconizată de Maiorescu în care primau directiva şi principiile generale, respingând – cu argumente – utilitatea celei analitice ca şi neagrearea romanului modern analitic descind, de asemenea, din considerentele teoretice ale clasicismului.

Relevam şi în paragraful precedent locul şi rolul conceptului despre tipic în estetica maioresciană. Încă în *Literatura română şi străinătatea*, vorbind de personajele romanului poporan, sublinia că esenţa acestora stă în generalitatea ipostazei lor umane „...eroul tragic ca tip individual poate exista în toate ţările (Hamlet nu e specific danez, Antigona nu e numai greacă sau Mizantropul francez)...“[1] Desigur aici criticul stabilea câteva deosebiri dintre clasicism şi romantism sau, mai ales, dintre general şi particular în artă. Peste trei ani ideea tipizării revenea de astă dată în studiul despre dramaturgia lui Caragiale. Se releva „meritul necontestabil al comediilor autorului nostru“, manifestat

[1] T Maiorescu, *op. cit.*, vol. II, p 251

şi prin aceea că realizează „scoaterea şi înfăţişarea plină de spirit a tipurilor şi situaţiilor din chiar miezul unei părţi a vieţei noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine“[1]. În sfârşit, peste alţi şapte ani, în vestitul *Contraziceri ?*, conceptul tipizării e din nou invocat, demonstrând o constantă în preocupare care o înalţă în sfera permanenţelor. De fapt, într-un fel, era de aşteptat ca ideea să fie reluată pentru că, la urma urmei, acum se apărau punctele de vedere afirmate în 1885. Or, a le apăra însemna reluarea lor cu un spor de argumentaţie şi apăsare. În polemică era teoria emoţiei impersonale, misiunea purificator catarctică a artei: „Dar teoria ficţiunii ideale, care idealitate dă obiectului tratat de artist caracterul *tipic* (prin chiar aceasta artistul se înalţă în lumea impersonală), este teoria lui Platon“. Şi mai încolo se preciza că „obiectul (reflectat în artă, n.n.) încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează sub *specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o «idee platonică»; Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului“[2].

Negreşit, generalizarea estetică este ridicarea singularului la tipic, iar tendinţa către tipic în orice creaţie artistică are un caracter universal. Deşi a utilizat cu rigoare şi discernământ teoria tipizării în artă, căreia i-a dat însă o apăsătoare notă schopenhaueriană, Maiorescu nu a fost un clasicist de modă veche, un clasicizant rigid. A ştiut să confere conceptului supleţea necesară unui instrument de analiză estetică. Probă e faptul că raportul dintre general (tipic) şi individual e mereu echilibrat, depărtându-se, astfel, de adepţii rigizi ai clasicismului. El a stăruit cum se cuvine asupra întruchipării individuale a tipicităţii, insistenţa căzând nu exclusiv pe tipic, ci, deopotrivă,

---

[1] *Ibidem*, p. 273.

[2] *Ibidem*, p. 307, 309.

pe individualizare: „Dar odată perceperea obiectului dobândită – preciza criticul –, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, şi o asemenea răsfrângere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esenţială. Leiba Zibal din *Făclia de Paşti* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Şi Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăşi sentimentalitatea amorului, ca şi Werther. Dar aceeaşi deosebire a manifestării, şi din aceeaşi cauză“[1]. Individualitatea evocată aici nu e a obiectului reflectat, ci a creatorului. Expresie limpede a raportului general (tipic) individual în artă o aflăm mai sus, când se precizează că în procesul plăsmuirii artistice „obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează sub *specie aeternitatis*“.

Prin reflecţiile estetice asupra tipizării în artă se ajunge, pe cale directă, la realism. Această din urmă categorie estetică, fără a fi denumită ca atare, a fost demonstrată magistral, cerându-se mereu – fireşte pentru creaţiile în proză – recrearea mediului local şi „tipuri din viaţa noastră socială de astăzi“. Punctul de vedere a rămas constant în opera critică maioresciană. O aflăm nu numai în articolele şi studiile din anii optzeci-nouăzeci, dar şi mai târziu, după 1900. În 1906, de pildă, în raportul academic la *Povestirile* lui Sadoveanu, comentând structura psihologică a unor personaje, observă: „...deodată bătrâna pereche devine tipul a mii de alte figuri asemănătoare, menite să ducă acelaşi trai în acelaşi cadru îngust, şi tocmai în îngustimea lui suportabil“[2].

---

[1] *Ibidem*, p. 309.
[2] *Ibidem*, p. 471.

Spuneam mai sus că la Maiorescu, ca şi la junimişti în general, clasicismul se îngemănează cu romantismul, că opiniile estetice despre tipic ţin de structurile clasicismului, după cum romantismul e lesne detectabil încă din 1867-1868, adică din perioada de început. Specific directivelor estetice junimiste, concepţiei sale despre rosturile artei e tocmai această osmoză secretă dintre două curente şi două atitudini estetice înţelese în alte ţări în înfruntare antinomică. Şi această întrepătrundere bine sudată a funcţionat pe toată durata existenţei junimismului. Chiar în perioada de la 1882 încolo (*Literatura română şi străinătatea*), când punctele de vedere romantice par să prevaleze, prin teoria asupra romanului poporan, clasicismul îşi semnalează prezenţa, ocupând chiar poziţii confortabile. Avea dreptate de aceea Maiorescu să respingă acele aserţiuni care urmăreau să instaleze Junimea şi junimismul în spaţiu exclusiv romantic, împrumutând vieţii literare româneşti dihotomia opozită dintre clasicism şi romantism. (De altfel, să notăm aici ceea ce ar fi trebuit spus mai înainte, că Maiorescu nici nu a utilizat în scrierile sale reprezentative termenii clasicism şi romantism. A vehiculat însă, cu ştiinţă şi metodă, sensurile lor esenţiale.) În 1904 Maiorescu a comentat, tot într-un referat academic, volumul de debut al lui H. Sanielevici, *Încercări critice* (1903). Cum într-un articol din acest volum se susţinea că Brătescu-Voineşti „deşi animat de tendinţele romantice ale Junimii, are în povestirile sale toate caracterele unui clasic“[1], Maiorescu a replicat punând lucrurile la punct: „Autorul se luptă în zadar să adopteze diferenţierea occidentală dintre clasicism şi romantism la mişcarea noastră literară şi pe când vorbeşte de *tendinţele romantice* ale societăţii literare Junimea din Iaşi atribuie d-lui Brătescu-Voineşti toate caracterele unui clasic. Amândouă aprecierile ne par ciudate.“ Şi mai încolo incrimina

[1] H. Sanielevici, *Cercetări critice şi filozofice*, E.P.L., 1968, p. 21.

încă o dată, dar parcă mai apăsat, „extravaganța încercării de a rubrica pe toți scriitorii noștri în dihotomia francezo-germană de romantism și clasicism“[1].

Dacă, deci, clasicismul este agreat și cultivat la Junimea, romantismul nu este nici el mai puțin considerat. Maiorescu, ca toți ceilalți junimiști de frunte, s-a format într-o atmosferă europeană impregnată hotărâtor de romantism și situația aceasta avea să lase urme adânci. Lecturile lui Maiorescu, cele din tinerețe ca și cele din anii maturității, sunt în bună măsură îndatorate romantismului. O dovedește elocvent acea „autobiografie intelectuală“ alcătuită de critic în 1903[2]. Criticul îl citise chiar pe Poe (în traducerea lui Baudelaire – e vorba de *Filozofia compoziției)* și îl considera, în 1866, printre „preferiții mei“.

---

[1] *Analele Academiei*, seria a II-a, tom. XXVI, 1903-1904, p. 445.

[2] În ianuarie 1901 (mai precis la 3/15 ianuarie), în vacanță fiind cu soția și sora sa Emilia Humpel, citea vol. V din operele lui Moltke (probabil *Moltke's Gesammelte Werke)* în care erau inserate răspunsurile bătrânului feldmareșal (a murit în 1891) la o anchetă a publicației franțuzești *Revue des Revues*. Erau două întrebări care urmăreau să obțină răspunsuri lămuritoare pentru profilul spiritual al intervievatului: 1. Ce cărți au exercitat cea mai mare influență asupra Dvs ? 2. Ce cărți recitiți cu cea mai mare plăcere ? Ideea i s-a părut lui Maiorescu cu deosebire atrăgătoare, exclamând satisfăcut („Așa !“) ca înaintea unei invitații căreia nu rezistă să nu-i dea curs. „Moltke – se explica Maiorescu – mă îndeamnă din nou să-mi fac și eu acest examen de biografie intelectuală“. Pagina caietului e imediat împărțită în două, trecând în stânga răspunsurile la prima întrebare iar în dreapta la cea de a doua. Ba chiar adăugase în plus preferințe și din alte domenii ale artei, fără a uita să menționeze și pe cele ce priveau modul de trai. Le reproducem aidoma, integral.

ÎNTREBAREA 1	ÎNTREBAREA 2
Jean Paul: *Unsichtbare Loge*	Goethe (Schiller și Jean Paul

Feuerbach: *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*
George Sand: *Indiana*
Schopenhauer: *Welt* drept kantianism şi Estetică
J. St. Mill: *On liberty* şi *Hörigkeit der Frau*
Max Müller: *Vorlesungen über die Wiessenschaft der Sprache* vol. I
acum nesuferiţi); (Schiller îmi place iar. 1913); Walter Scott întotdeauna antipatic
Shakespeare
Carlyle
Treitscke
Schopenhauer *Parerga*
Bismarck
Moltke
Dickens
Fritz Reuter, Eminescu

– Din autorii moderni mi-au plăcut la cetire (nu la recitit): Wildenbruch, Wildbrant, Paul Heyse, Labiche, Prosper Merimée, Lettre etc.

– Nu-mi place (sic !) Zola, d'Annunzio etc. Din felul acesta mi-a plăcut numai *Madame Bovary* de Flaubert şi *Rouge et noire* de Stendhal. Insuportabil Balzac.

– În muzică numai Beethoven, Heydn, Schubert, Weber şi felul lor; mai puţin Mozart, dar îmi place *Don Juan*. Insuportabilă muzica italiană *à la Traviata, Lucia etc.* Nu-mi place Wagner în toată tendinţa lui, fireşte îmi place partea puternică a orchestraţiei lui.

– În arta statuară, numai antica.

– În arhitectură, antica şi renaşterea italiană, unele gotice.

– În pictură înţeleg prea puţin; îmi place Michelangelo şi Rembrandt, mai puţin Rafael, deloc Rubens. Îmi place Velásquez şi Van Dyck. Deloc Guido Reni. Foarte mult Leonardo da Vinci, Gerard Dou. (În 1913 îl adaugă şi pe Andrea del Sarto.)

– Ca mobilare a casei şi felul de viaţă în familie, educaţie de copii etc. îmi place felul englezesc. De călătorit, călătoresc mai cu plăcere în Sviţera şi în Anglia. Îmi place (sic !) munţii înalţi şi lacurile mai mult decât marea. De trăit în oraş îmi place mai mult Viena, Dresda, Florenţa, poate şi München."

Acesta este textul unei atât de tardive biografii intelectuale. E bine să se preçizeze că mărturisirile acestea nu sunt deloc grăbite şi însemnate

Unele dintre opiniile maioresciene din *O cercetare critică,* a demonstrat Vladimir Streinu[1], sunt tributare ideilor estetice ale poetului american (ideile despre valoarea muzicală şi sugestivă a poeziei, raţionalitatea inspiraţiei, inerenţa originalităţii poeţilor). Evident, teoria romantică despre poezie (cu relevarea valorii ei muzicale şi sugestive) dezvoltată de Maiorescu în 1867 e o dovadă deplin concludentă a faptului că stratul clasicist nu a existat niciodată în stare pură.

Poetica romantică a acestui studiu din 1867 (în care se fac auzite ecouri din mari cugetători romantici: Schiller, Hegel, Schopenhauer, Herbart sau Poe), prefigurează opiniile maioresciene despre folclor. Să spunem mai întâi că poetica din 1867 o regăsim peste un an în analiza liricii populare. Ba chiar se subliniază că cele două sfere sunt mult înrudite, încât poezia cultă trebuie să-şi extragă sevele din cea populară. Conceptele romantice despre arta populară (Herder, Goethe, Tieck, Arnim, Brentano) în care iluminismul a ştiut să releve comorile creaţiei poporului, să le valorifice şi să le elogieze nu au rămas fără consecinţe în conştiinţa junimiştilor. Aceasta a determinat cristalizarea unui punct de vedere favorabil creaţiei populare, *Convorbirile* făcând loc masiv publicării folclorului. Cu aceasta intrăm într-un capitol

---

la întâmplare, aşa cum i-au venit din fuga condeiului, în memorie. Maiorescu avea atunci 51 de ani, îşi scrutase adeseori formaţia intelectuală şi ştia bine ce îi place şi ce nu. Apoi, în 1913 şi-a revăzut *Jurnalul,* a corectat (nu numai în acest text, destule aprecieri anterioare, adăugând altele care i se impuseseră de atunci încolo. Altele au fost şterse, cu trăsături îngroşate, nemaifiind azi lizibile, ca să nu mai pomenim de pasajele tăiate cu foarfeca, paginile rămânând împuţinate. Mărturisirilor acestora li se poate da toată crezarea *(Jurnal,* Caiet nr. 21, B.C.S., mss. 11389.)

[1] Vladimir Streinu, *Titu Maiorescu şi E. Poe,* în *Clasicii noştri,* Editura Tineretului, 1969, p. 85-105.

semnificativ pentru orientarea estetică a junimismului, predominant romantic, cel al specificului naţional. Pare surprinzător să aflăm în structurile unei orientări, cum e cea junimistă, în care principiile autonomiei esteticului au fost proclamate cu accente viguroase, polemice, opinii clare despre necesitatea exprimării etnosului în artă. Curiozitatea e numai aparentă şi concilierea dintre cele două concepte (autonomia artei şi specificitatea etnosului) şi-a găsit din capul locului un echilibru fericit. Nu e aici exprimată numai confluenţa dintre clasicism şi romantism, ci şi o proiecţie necesară a ecourilor legatului *Daciei literare,* altfel spus, a paşoptismului. În acest fel junimismul continua pe plan cultural (şi în cel particular al directivelor estetice) paşoptismul în ceea ce a însemnat afirmarea conştiinţei naţionale. Pe urmele paşoptismului, junimismul avea să proclame necesitatea relevării prin artă (cultă sau populară) a ceea ce Herder definise a fi „glasul popoarelor". Am spune chiar că junimismul relua la o tonalitate purificată mai vechile comandamente ale paşoptismului, de vreme ce năzuia să realizeze o decantare a conţinutului etnic, prin eliminarea a ceea ce e magmă netransfigurată estetic. Junimismul îndeplinea astfel oficiul de cenzurare a concesiilor îngăduite de paşoptişti sub oblăduirea unor înalte considerente de ordin naţional în sfera artei şi culturii. După un sfert de veac elanurile entuziasmelor de la 1840, apoi alterate de excese, aveau nevoie imperioasă – pentru fixare şi evoluţie – de rigoare, discernământ şi purificare. Junimismul şi-a asumat această misiune, realizând-o cu ajutorul principiilor autonomiei esteticului. Dar fără a frânge continuitatea, ci, dimpotrivă, asigurându-i evoluţia la o scară (acum devenită posibilă) a exigenţei estetice.

Comandamentele etnosului în artă şi cultură sunt însuşite şi afirmate de junimism de la începuturile manifestării sale în viaţa publică. „Secolul XIX – preciza Maiorescu în primul său articol reprezentativ, *Despre scrierea limbei române*, – se va numi în

istorie cu drept cuvânt secolul naţionalităţilor. În el s-a lămurit şi se realizează ideea că popoarele sunt chemate a se întări în cercuri etnografice, deosebindu-şi fiecare misiunea istorică după propria sa natură. Pe lângă tezaurul comun al popoarelor civilizate, mai are fiecare tărâmul său aparte, în care îşi dezvoltă în mod special individualitatea şi, separându-se aci de toate celelalte, îşi constituie naţionalitatea sa. Astfel, se cere ca poporul modern să aibă o formă de stat naţională, şi mai ales o literatură şi o limbă naţională. A fost dar urmarea cea mai dreaptă a ideilor timpului în care trăim dacă şi între români s-a deşteptat în secolul acesta conştiinţa naţionalităţii lor şi a câştigat astăzi valoarea unui adevăr lăţit şi înrădăcinat în popor“[1]. Şi deşi acest punct de vedere – atât de limpid exprimat, aşezat în fruntea primei lucrări maioresciene – a fost slujit cu o rectitudine exemplară, acuza de cosmopolitism şi de „antinaţional“ a venit repede şi de peste tot. A fost una dintre cele mai notorii prejudecăţi defăimătoare cu care junimismul a trebuit să lupte până târziu. Adversarii Junimii, mulţi şi puternici, au ştiut să deformeze interesat postulatele militantismului junimist. Acţiunea de asanare a poeziei, prin deprecierea inevitabilă a unor valori în declin a devenit, fireşte, în optica răsturnată a adversarilor, o probă a negaţiunii valorilor naţionale. Condamnarea îndreptăţită a exceselor latinismului a căpătat, bineînţeles, aceeaşi calificare, deşi Maiorescu a subliniat în scrierea din 1866 că „fiecare român ştie că e român şi că orice va face el de acum înainte va căuta cu necesitate să se puie în legătură, pe cât va putea mai nemijlocită, cu tradiţia latină de la care a primit viaţa sa intelectuală“. Relevarea falsificării limbii, prin utilizarea barbarismelor de tot felul în ziarele româneşti transilvănene a fost, de asemenea, calificată ca antipatriotică. În general, atacarea

---

[1] T Maiorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 11.

etimologismului ciparian, a şcolii bărnuţiene, a şcolii istorice şi literare ardelene, a împestriţării limbii a transformat Junimea, în ochii multor fruntaşi transilvăneni, într-un fel de hidră antinaţională". Duşmăniile s-au ridicat deci repede şi au proliferat în Iaşi, la Bucureşti ca şi în centrele culturale ale Ardealului.

Fireşte, orice nouă orientare care trebuie să se impună, fatal polemic, nu poate ocoli adversitatea coalizată. Aceasta era în firea lucrului şi Junimea ştia că se angajase într-o bătălie. Dar acuza de antipatriotism era nedreaptă, relevând uzanţele neoneste ale unor inamici care urmăreau pur şi simplu scoaterea junimismului în afara naţiunii. Nu e de aceea exagerat să spunem că poate nici una dintre prejudecăţile acuzatoare cu care a trebuit să lupte Junimea nu a fost atât de tenace şi de sâcâitoare ca aceasta, consumând energii istovitoare. Replica junimismului nu a întârziat să vină. Era nu atât o apărare, cât o explicitare. „Dacă sub cosmopolitism – spunea Maiorescu în 1876 – se înţelege dezvoltarea unui popor fără înfăptuirea ideii naţionalităţii, o dezvoltare comună a popoarelor aşa încât naţionalitatea lor să nu fie un element integrant, un substrat esenţial al acestei dezvoltări, atunci din partea mea şi din partea tutulor amicilor mei politici declar că nu am fost niciodată, că nu suntem şi că nu vom fi cosmopoliţi; că nu a ieşit niciodată nici din gura, nici din pana mea şi nici din gura, nici din pana vreunuia dintre amicii mei un singur cuvânt măcar, care să autorize pe cineva a zice că suntem cosmopoliţi; că toţi, fără excepţie, am fost şi suntem partizani ai ideii naţionalităţii şi oricine a susţinut că noi am fi contrari acestei idei, a susţinut o inexactitate"[1]. Şi peste cinci ani demonta aceeaşi acuzaţie, demonstrând absurditatea de a contesta patriotismul „unei direcţii în jurul căreia se grupaseră

---

[1] T. Maiorescu, Discurs rostit la 5 februarie 1876, *Discursuri parlamentare,* vol., I, 1895, p. 463-464.

scriitori ca Negruzzi, Gane, Eminescu, Creangă, Slavici, Şerbănescu, Lambrior etc., fără îndoială scriitori dintre cei mai cu limbă românească ce i-a avut vreodată literatura noastră"[1].

Dar să ocolim aceste acuzaţii, destul de stupide în sine, pentru a relua chestiunea de care vrem să ne ocupăm. Relevam mai înainte locul etnosului în structurile esteticii junimiste. Procedând sistematic, ar trebui să încercăm definirea termenului, aşa cum apare în înţelegerea exponenţilor de frunte ai junimismului. Tentativa nu e lesne de realizat pentru că junimismul nu a fost în special preocupat – la nivel teoretic – de filozofia culturii şi unele ramuri înrudite. Excepţie fericită a făcut A. D. Xenopol care a debutat, în 1868, cu un studiu intrând în această zonă specială de preocupări. (Dealtfel, la data aceea filozofia culturii nici nu exista ca ramură specială, ea „funcţionând" în cadrele, şi ele destul de înguste, ale filozofiei istoriei, din care mai târziu s-a desprins.) Dar tânărul Xenopol care va deveni peste decenii un reputat filozof al istoriei vădeşte preocupări timpurii pentru viitoarea sa îndeletnicire teoretică. Cum îl interesa cu deosebire atunci, în perioada studenţiei berlineze, şi acea *Völkerpsichologie* fundată de Lazarus şi Steinthal, studiul lui Xenopol care se intitula *Cultura naţională* încearcă să prospecteze un teritoriu la noi (dar nu numai la noi) nu tocmai umblat. Să precizăm că tânărul Xenopol nu meditează la o chestiune din domeniul teoriei formale a culturii, ci din cel al teoriei materiale a culturii, apropiindu-se astfel de tentativa unei definiri a termenului de specificitate etnică, deosebitoare, a unei culturi. („Scopul nostru este de a afla elementul de cultură naţională.") Într-o formulare cu vădită intenţie de definire, autorul precizează: „Elementul culturii naţionale a urui popor, va fi deci complexul de noţiuni ce acel popor, în cercul hotărât lui de natură, va fi adunat în

[1] *Idem*, *Critice*, II, p. 137.

sufletul său, ca tezaur propriu național"[1]. Rămânea să răspundă chestiunii esențiale: cum anume, ce cauze speciale determină particularitatea națională a unei culturi. Bineînțeles, precocele viitor filozof a indicat drept cauze: mediul cosmic („după diversele regiuni ale pământului ocupat de popoare, aceste primesc direct de la natură în sufletul lor impresiuni particulare acelor regiuni potrivite cu aspectul naturei în ele"[2]), structura fiziologică a naturii umane („sufletul vine în contact cu natura prin mijlocirea trupului; de unde rezultă o diversitate în primirea, așezarea și legătura noțiunilor între ele în suflet, după diversitatea constituțiunii trupului la diverse popoare") și, în sfârșit, o a treia cauză, rezultată din contopirea primelor două, denumită de el „acțiunea sufletului asupra lumei esterioare". Aceasta a treia cauză – ingenioasă îmbinare între constanta cosmică și cea antropologică – căreia îi este proprie o evoluție istorică, ar fi cea mai importantă, întrucât „prin ea mai cu seamă se specifică și se deosebesc popoarele unele de altele". Nu vom urma toate detaliile argumentației sale. E suficient să amintim că, după tânărul cugetător, deopotrivă factorul cosmic ca și cel antropologic contribuie la crearea unei vieți sufletești proprii fiecărui popor sau, în cuvintele sale, impun „în sufletul unui popor un mod particular de privire a lumii, o bază și un sistem de linii care determină forma zidirii ce timpul ridică necontenit". Acest „mod particular de privire" e *Weltanschauung*-ul specific al fiecărui popor. Să mai adăugăm numai că Xenopol a indicat drept ramuri constituente ale culturii naționale: limba, dreptul și moravurile, literatura și tradițiile (adică fondul ancestral, bine stratificat, exprimat prin creațiile populare), artele frumoase.

---

[1] A. D Xenopol, *Cultura națională*, *Scrieri sociale și filozofice*, ed. cit., p. 81.

[2] *Ibidem*, p. 84.

Nu se poate, negreşit, spune că acest studiu al lui Xenopol (lăudabil în intenţie, dar modest ca realizare) exprimă concepţia junimistă asupra etnosului, a cauzelor şi a elementelor care îl determină şi îl configurează, chiar dacă o şedinţă a Junimii din 1868 a comentat lucrarea bursierului ei şi a aprobat-o cu elogii. Oricum, prin intermediul acestui studiu, problema a intrat în dezbaterea societăţii care, în discuţii, şi-a precizat, poate, un punct de vedere mai dinainte existent, chiar dacă nu fusese exprimat, în dezvoltări speciale, de exponenţii autorizaţi ai grupării. Dar dacă aceste opinii nu au fost exprimate în studii sistematice cu obiect special (Maiorescu, am văzut, nu le considera utile în nici un domeniu), ar fi totuşi inexact să se conchidă că junimiştii de frunte au eludat complet chestiunea. Th. Rosetti în studiul din 1874 – la care ne-am mai referit – (*Despre direcţiunea progresului nostru*) nu a ocolit, nici el, definirea caracteristicilor determinante ale unui stat. Sigur că a predominat teoria romantică a statului natural, ca şi ecourile tezelor sociologico-ideologice ale restauraţiei. Dar în spaţiul acestei largi orientări în mişcarea ideologico-politologică europeană, Theodor Rosetti şi-a expus punctele de vedere importante în chestiunea care ne interesează. „Bazat în esenţa sa (a statului, n.n.) pe conformitatea de trebuinţi şi interese a unei despărţiri de oameni mărginite pe un teritoriu oarecare, el are în ţară şi populaţie elementele sale primordiale. Unitatea de ginte, deşi nu neapărată pentru existenţa sa, este, totuşi, un postulat care decurge deja din caracterul de personalitate al existenţei sale. De-aci tendinţa tuturor statelor de a reduce prin orice mijloace populaţia lor de omogenitate..." În stat, adaugă autorul, „se oglindeşte sigur *acel substrat* al individualităţilor deosebite, *care-l numim caracterul sau geniul unei naţiuni*"[1] (s. n.).

[1] Th. Rosetti, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 121-122, 123

Şi, ca şi Xenopol cu şase ani mai înainte, Rosetti consideră că mediul natural (tezele geografiste ale lui Buckle şi-au exercitat influenţa, se vede bine, şi asupra lui Th. Rosetti) este acel care hotărăşte fizionomia caracteristică a etnosului: „Elementele acestea naturale fiind date odată pentru totdeauna şi numai într-un grad foarte mic supuse amestecului acţiunii omeneşti, avem a le privi pe deoparte ca pe un moment oarecum fatal în dezvoltarea individuală a fiecărui popor..."[1] Apoi (ne-am ocupat de aceasta într-un alt capitol), Rosetti a stăruit îndelung asupra unor categorii ca „datinile strămoşeşti" care ar fi fost desconsiderate prin bruscata şi nepotrivita implantare a unor măsuri legislative (obiceiuri) străine. Particularităţile etnice, determinate de fatalitatea factorilor cosmici şi a habitudinilor milenar configurate creează, laolaltă, specificitatea formulei sufleteşti a unui popor. „De la simţimântul de identitate care va uni populaţia cu individualitatea absolută a statului va depinde pe deoparte tăria instituţiilor acestuia, pe de alta îngrijirea sa pentru interesele populaţiei. Acest simţ de identitate, mai mult sau mai puţin conştient, e ceea ce, când se arată într-un individ sau în mase, numim patriotism... De aici decurge importanţa pentru stat şi popor de a nu lăsa niciodată să slăbească acel simţ de identitate instinctiv, pe care natura l-a pus în sânul omului ca o conştiinţă întunecată a principalei sale condiţii de viaţă."[2] În sfârşit, autorul cerea dezbărarea de formele goale importate şi reîntoarcerea „la izvorul primitiv şi nesecat al vieţii populare, numai studiind datinile şi obiceiurile, ca şi limba poporului nostru de jos".

Dacă la aceste observaţii ale lui Th. Rosetti le adăugăm pe cele ştiute ale lui T. Maiorescu (eseurile şi articolele din 1866-1872 şi cele din 1881, 1882, 1889, şi cele târzii de la 1906

[1] *Ibidem*, p. 131-132.

[2] *Ibidem*, p. 140.

încolo), căpătăm imaginea, destul de rotund conturată, despre etnos şi specific naţional aşa cum o înţelegea junimismul. De altfel, în câteva luări de poziţie, criticul şi-a definit unele opinii în chestiunea aici în discuţie. Astfel, în 1889 Maiorescu îşi începea obişnuitul său curs de istoria filozofiei din secolul XIX prin a defini „spiritul distinctiv al unui popor“ nu prin categorii precum rasa, cum procedase Taine, pentru că ele sunt „prea nehotărâte şi improprii pentru caracterizarea spiritului general“, ci „mai bine prin faptele precise din istorie, statistică, viaţă socială etc.“[1] Semnificativ ni se pare apoi faptul că Maiorescu nu a reţinut factorul religiei ca element definitoriu pentru etnic. Ca un cugetător laic, chiar ateu, ce era, criticul a arătat că latinitatea originară a poporului român nu implică apelul nici la creştinism şi nici la varianta sa ortodoxă. „Romanii au fost păgâni, italienii sunt catolici, francezii sunt catolici şi protestanţi, sunt români uniţi şi neuniţi. Religiunea, oricât ar fi ea de importantă, este o notă accesorie a naţionalităţii; sângele, limba, aspiraţiile la o cultură comună, aceasta este gintea latină“. Ortodoxia nu ar fi specifică spiritualităţii poporului român „căci noi, ortodoxi sau nu, suntem mai întâi de toate ginte latină şi nu ginte slavă“. Oricum, stăruia criticul, trebuie de deosebit între religie şi naţionalitate pentru că atunci ca şi mai înainte este vorba de „*naţionalitatea română* iar nu de ortodoxie“[2]. (Gândirismul interbelic care a făcut din ortodoxie factorul definitoriu al etniei româneşti a condamnat asemenea opinii ca duşmănos eretice.) În sfârşit, în decembrie 1897, Maiorescu afirma în numele grupului politic junimist: „suntem convinşi că numai prin cea mai rodnică muncă naţională, prin dezvoltarea caracterului nostru etnic, în limbă, în literatură, în munca fizică,

---

[1] T. Maiorescu, *Jurnal*, B.A.R., mss. 1520, f. 19 verso.

[2] *Idem*, Discurs rostit la 24 februarie 1879, în *Discursuri parlamentare*, vol. II, p. 283, 285, 287.

în costum, în istorie, în forma socială şi în forma de stat trebuie să meargă înainte ţara aceasta"[1].

Şi dacă studiile sistematice special consacrate chestiunii lipsesc, conceptele cu care operează sunt, de fapt, se vede bine, destul de clar configurate. Mai ales că, nu uităm, nici nu se urmărea clarificarea din perspectiva filozofiei culturii, a acestor concepte (sau a acestui concept), ci utilizarea lor în planul esteticii, reluându-se, la un registru adecvat, o tradiţie şi un legat: paşoptismul. Filonul romantic din estetica junimistă (afirmat încă în 1868 în discuţia despre folclor) se întregeşte cuprinzător de la 1882 încolo. Iar teoria specificului naţional a fost o componentă extrem de importantă a constituentului romantic din estetica junimistă Când a comentat, în 1882, antologiile de proză şi poezie apărute în limba germană care, constata criticul – împreună cu lucrările lui Wilhelm von Kotzebue –, s-au bucurat de o meritorie audienţă, Maiorescu a socotit necesar să evidenţieze că ceea ce a stârnit interesul lectorului străin a fost „pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor naţională". Şi aceasta pentru că „toţi autorii aceştia, părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gândeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrând şi în această formă ca o rămăşiţă din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat şi să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută şi îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirei ca o parte integrantă a ei".[2]

---

[1] *Ibidem*, vol. V, p. 647.

[2] T. Maiorescu, *Literatura română şi străinătatea*, *Critice*, ed. cit., vol. II, p. 249.

Desigur, pare curios că un partizan declarat al autonomiei esteticului, care a operat cu categoria tipizării în artă, a condamnat amestecul factorului istoric, social, politic şi chiar etnic în sfera esteticului pur să afirme puncte de vedere ce semnificau admiterea elementului istoric în estetic. Ba chiar recunoscând că esteticul se potenţează prin transfigurarea acestor factori metaestetici. Curiozitatea e numai aparentă pentru că (am stăruit la locul potrivit), asemenea posibile luări de atitudine erau anunţate încă în 1867-1868. Apoi Maiorescu, prin filonul romantic al concepţiei sale estetice, are revelaţia romanului poporan, cu tematică ţărănească, în care vede unica modalitate pentru proza românească a epocii de a ridica singularul la generalizare. Categoria clasicistă de tipic, încărcată cu valorile istoriste, e transferată astfel în romantism. Într-o ţară în care imensa majoritate a populaţiei era ţărănească, aici continuând să fiinţeze nucleul stabil, milenar constituit al psihei etnice, plăsmuirea unor personaje cu valoare tipic reprezentativă pentru naţiune nu se poate realiza decât apelând la acest mediu statornic, cu habitudini şi *Weltanschauung* intrate în tradiţie. Desigur, păturile orăşeneşti, în care vechile moravuri, deprinderi şi elemente civilizatorii s-au amestecat cu altele noi, creând acel fenomen de tranziţie, bine reprezentat în mediul mahalalei, pot fi reflectate în creaţii literare. E ceea ce va izbuti magistral Caragiale, punând „pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile, cu expresiile lor". Dar caracteristicul din aceste creaţii se limitează la o pătură destul de subţire a populaţiei româneşti. Valorile sale reprezentative, socotea criticul, le aflăm în popor, altfel spus, în lumea ţărănească. Referindu-se la nuvelele lui Slavici, Gane, Negruzzi (antologate în aceste culegeri), criticul releva că „ele se găsesc în armonie în privinţa obiectelor ce ni le înfăţişează şi care sunt mai ales figuri tipice din popor". Or, această modalitate practicată de prozatorii

amintiți e consonantă „cu un întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descrierile tipice au ajuns să fie cele mai preţuite produceri ale literaturii de novelişti".[1]

Pe dată, potrivit uzanţelor pragmatice ale demersurilor sale critice, Maiorescu, „pornind de la novelele noastre populare", alcătuieşte o mică teorie estetică despre roman. Nu e, ca de obicei, nu ştiu ce dezvoltare sistematică, închipuind o teorie a romanului. Dar pornind (repetăm, ca de obicei) de la literatură la estetică, lectura unor proze (romane şi nuvele) i-au „întărit convingerea că se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privinţa romanului modern, în deosebire de tragedie". Criticul nostru nu era un preţuitor al romanului de analiză, preferând pe George Sand, Dickens, Bret Harte, Fritz Reuter, Paul Heyse, Creangă, Slavici, Turgheniev. Această modalitate poporană, câmpenească, o socotea validă. Mai ales că, stăruia criticul pe urmele lui Goethe,[2] dacă în tragedie subiectele sunt de obicei regii şi eroii, „în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici o mărginire naţională şi afară de orice idee tipică de clasă", în proză lucrurile se schimbă. Aici personajul principal i se pare că trebuie să fie pasiv, nu stăpâneşte împrejurările, ci e dominat de lumea înconjurătoare. „De aceea, susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională şi persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă

---

[1] *Ibidem*, p. 250.

[2] Tudor Vianu a demonstrat că Maiorescu a utilizat în teoria sa asupra romanului poporan lucrarea lui Goethe *Wilhelm Meisters Lehrnjahre*, cartea V, cap. 7. (Vezi *Noi izvoare ale esteticii lui T. Maiorescu*, *Opere*. vol. II, ed. cit., p. 350-353.)

fără a fi slabă, fiindcă înfăţişează în sine toată puterea impersonală a tradiţiei de clasă şi totodată exprimarea simţirilor şi a pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturei înalte. De aceea şi vedem că romanul poporan se poate înălţa la o culme de emoţiune ce-l pune alăturea cu adânca mişcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită", putând produce în cititor *„o catharsis,* o înălţare şi purificare a acestor pasiuni". În timp ce eroul din tragedie, revine criticul la ideea sa, ca individualitate tipică poate exista în toate ţările (valoarea tipicităţii lor e universală), „eroul romantic este mai bine caracterizat prin tipul său naţional, cu care nu poate exista decât într-un anume popor şi într-o anume ţară". În aceste limite, fatale, evoluţia eroului de roman e fixată în lupta de suferinţă, în înfruntarea cu ea, ducând spre „o catastrofă în simţământ". Prin aceasta eroul romantic depăşeşte cadrele timpului şi ale spaţiului determinat spre simţiri universal omeneşti. Criticul – mereu cu sentimentul relativului – precizează că punctul său de vedere nu vrea să absolutizeze o modalitate anume şi deci „să condamne romanurile moderne care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr-un popor dat şi să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos". Pentru că – ştia bine – nici tragedia nu s-a limitat numai la înfăţişarea regilor şi eroilor, existând şi tragedii burgheze (se referea la *Intrigă şi iubire* de Schiller şi *Nora* de Ibsen) în care personajele sunt recrutate din mediile obişnuite. Dar ceea ce i se pare bine stabilit e că eroul romantic spre care înclină nu trebuie recrutat din societatea înaltă fiindcă acesta e predispus spre convenţie. Iar convenţia modelată de efemer e fatalmente tranzitorie. Acesta trebuie ales din mediile în care eroii „trăiesc din viaţa veşnică a omenirii" pentru că „însăşi firea omenirii, şi nu moda convenţională este obiectul artei novelistice; de aceea tipul poporan este materialul ei, şi nu figura din salon". În consecinţă, proza românească,

fericit racordată la curentul estetic european, trebuie să înfăţişeze „emoţiuni estetice din chiar izvorul cel curat al vieţei sale populare"[1].

Cum se vede, această teorie maioresciană despre roman cuprinde în germene elementele esenţiale ale conceptului de realism. Şi ele nu îşi trag originea din filonul clasicist al esteticii sale, ci din cel romantic. De fapt, ne grăbim să adăugăm, au contribuit poate în egală măsură cele două filoane, ştiut fiind că ele au coabitat statornic de la începuturi (1867) şi până târziu în 1909. Oricum, o astfel de înţelegere a mimesis-ului a dus la crearea climatului favorabil, în Junimea, pentru creaţiile realiste, preţuite şi cultivate. Operele lui Slavici, Creangă, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Gane, apoi cele cu totul modeste ale lui Popovici-Bănăţeanu şi V. Vlad Delamarina, povestirile de debut ale lui Sadoveanu sau nuvelele lui Brătescu-Voineşti au găsit în Maiorescu nu numai un comentator de elită, dar şi un factor important pentru impunerea lor în conştiinţa publică.

Se ştie câtă nedumerire a trezit teoria maioresciană a romanului poporan. Pompiliu Constantinescu a considerat în 1936 că aceasta e singura concesie pe care a făcut-o Maiorescu socialului în dauna esteticului. „Dar se pare că – socotea comentatorul – e bazată mai mult pe o imperfectă concepţie despre roman. Maiorescu vede apogeul genului în «romanul câmpenesc» al lui George Sand, fiind străin de concepţia modernă, psihologică a romanului iniţiat de Balzac, Flaubert, Zola pe care-i subvalorifică, dintr-o estetică de romantic, neadaptată la viziunea realismului"[2]. Iar Lovinescu a negat-o integral într-o apreciere construită aproape numai din interogaţii (retorice ?) care cereau – toate – răspunsuri negative: „Ce este

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, ed. cit., vol. II, p. 250-253

[2] Pompiliu Constantinescu, *Estetica spiritului eroic*, în *Scrieri*, vol. VI, p. 141.

exact din această teorie privită în latura ei exclusivă, şi nu posibilă ? Aproape nimic. De unde comandamentul eroului pasiv ca singurul acceptabil pentru roman ? De unde exclusiva aruncată puterii ? Din lipsa de conflicte ? Dar conflictele sufleteşti nu există ? «Regii» nu pot suferi, în afecţiile lor umane, ca oricine ? După o astfel de formulare a teoriei, a specificului naţional şi a necesităţii pentru ca eroii romanelor să fie de preferinţă ţărani şi în orice caz reprezentanţi ai claselor de jos, harta epicei universale se rezumă la nuvelele lui Slavici, la *Şanta* lui N. Gane, la povestirile lui Bret Harte, la idilele rurale ale lui George Sand sau la câteva lucrări ale lui Paul Heyse sau Fritz Reuter."[1]

Să oprim aici comentariile negative despre teoria maioresciană a romanului poporan. Bineînţeles, e greu de susţinut astăzi (ca, de altfel, şi atunci, în 1882) valabilitatea acestei teorii maioresciene despre roman. De altminteri, nici Maiorescu nu a considerat-o ca având o valoare absolută. A avut grijă să-şi ia rezervele de rigoare, subliniind că, în fapt, ca orice teorie estetică, „nu vrea să fie o formulare absolută, *îndeosebi nu vrea să condamne romanurile moderne... şi să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos*". (s.n.) E însă greu de acceptat opinia lui Lovinescu că din această teorie nu rămâne aproape nimic. În consonanţă cu întreaga concepţie evoluţionistă junimistă şi-a adaptat şi în acest caz punctele de vedere pe fenomenul realităţii literare locale. A considerat deci că, atunci, în deceniul al nouălea, cea mai nimerită formulă estetică pentru proză este evocarea lumii de jos, altfel spus, a mediului ţărănesc. Pentru o ţară incipient evoluată în civilizaţia de tip industrial, punctul de vedere, departe de a fi eronat, se dovedeşte a fi perfect rezonabil. E, am spune, aici reflexul spiritului pragmatic maiorescian care a ştiut să găsească o soluţie lucidă unei realităţi

---

[1] E. Lovinescu, *op. cit* , ed. cit., p. 512.

în formare. Putea, într-adevăr, apărea la noi romanul analitic în anii optzeci ? Să fie oare pură întâmplare faptul că apariția acestei modalități devine o realitate de-abia după primul război mondial ? Eronat integral ar fi fost acest punct de vedere dacă autorul ei l-ar fi absolutizat. Dar nu a făcut-o. Că Maiorescu nu agrea romanul de tip analitic (a spus-o şi în acest articol din 1882 şi în autobiografia intelectuală din 1901) este perfect adevărat, opțiunile sale îndreptându-se fără ocol spre romanul cu personaje egale, pasive, poporane, cu habitudini fixate în vegetativ. Sigur că aceste aprehensiuni au contribuit hotărâtor la formularea teoriei sale despre roman. Dar, repetăm, nu a absolutizat-o şi a socotit-o valabilă numai pentru stadiul de atunci al prozei româneşti. Evident, evoluția romanului modern i-a infirmat punctul de vedere. Din ea rămânea însă valid conceptul mimesis-ului, altfel spus, realismul ca formulă estetică în creația literară, valabil deopotrivă pentru romanul „poporan" ca şi pentru cel modern, analitic.

Nu trebuie să acceptăm ipoteza, care a fost totuşi acreditată, de a vedea în această teorie a romanului (de fapt o teorie despre condiția prozei) o prefigurare a ideologiei literare sămănătoriste sau poporaniste. Nu a fost şi nici nu a vrut să fie. De altfel, prin nu ştiu ce întâmplare negatoare nici sămănătorismul şi nici poporanismul nu au luat în considerare teoria romanescă maioresciană, deşi s-ar fi putut sprijini pe opinia unei autorități ilustre. (Sămănătorismul, care se considera el însuşi „un curent sănătos" în literatură şi spiritul public, ar fi putut să se revendice de la teoria romanescă maioresciană, care şi ea vorbea de „un întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descrierile tipice au ajuns să fie cele mai prețuite...") Dar aici a intervenit o dificultate insurmontabilă, de ordin politic şi de strategie literară. Deopotrivă şi sămănătorismul şi poporanismul erau ostile junimismului politic (ca, de altfel, conservatorismului

politic de după 1900 în general). Apoi, ca orice nou curent literar-cultural şi de idei, acestea apărute după 1900, pentru a se afirma trebuiau să procedeze prin a se delimita critic de cel precedent, negându-l chiar – ca poporanismul – dintr-o perspectivă ideologică radical mic-burgheză. Aşa se face că teoria romanescă maioresciană a rămas fără consecinţe în istoria esteticii şi a ideologiei literare româneşti.

Dar dacă nu i s-a acceptat legatul, junimismul a preluat unul. De la paşoptism. Nu e vorba, desigur, de această teorie despre formula estetică a prozei. Ci de întreaga concepţie a specificului naţional din estetica junimistă în care teoria romanului e numai o componentă. Iar cât priveşte această concepţie a etnosului (ea însăşi o consecinţă a direcţiei romantice din estetica junimistă), aici junimismul a demonstrat o consecvenţă neabătută. Au recunoscut-o chiar cei ce au reproşat junimismului (cum a fost Lovinescu) păcatul de a se fi abătut de la rigorile autonomiei esteticului la eteronomia lui. Călinescu care a fost neîngăduitor cu estetica şi critica celui ce a fost conducătorul Junimii (le găsea – pe amândouă – rudimentare) a precizat că „el este întâiul formulator, încă timid, al «specificului naţional» în spiritul filozofiei lui Schopenhauer"[1]. A recunoscut-o şi Lovinescu drept o coordonată constantă, intangibilă a esteticii maioresciene. Am spune chiar că *spiritus rector* al Junimii a considerat că întreaga nouă direcţie, de el anunţată, a stat sub semnul specificului naţional transfigurat în frumos estetic. În discursul rostit în 1894 la primirea junimistului A. Naum în Academie, Maiorescu, pornind de la constatarea că lirica modestului poet a fost concepută în perioada 1878-1890, stabilea o caracteristică a acelei epoci literare. Şi caracteristica aceasta e cu totul semnificativă pentru convingerile sale estetice: „Va să zică, se rostea criticul, ele au fost concepute tocmai în vremea când

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, 1941, p. 358.

mişcarea noastră literară era însemnată prin acea originalitate în care scriitorii noştri de frunte, pornind de la poezia populară, s-au inspirat din viaţa naţională şi ne-au înfăţişat sub forma frumosului o realitate etnică, adecă ceea ce este şi cum simte românul după propria sa fire. *Pastelurile* şi *Ostaşii* lui Alecsandri, poveştile şi *Amintirile* lui Creangă, poeziile lui Eminescu – pentru a nu vorbi decât de cei încetaţi din viaţă, sunt manifestările acestei epoce de renaştere literară"[1]. Nu avem dreptate să vedem în această apreciere o indicaţie clară a faptului că după opinia lui Maiorescu întreaga mişcare literară din epoca Junimii a stat sub semnul etnosului ?

S-ar putea obiecta că aceasta e o apreciere fugară, consemnată într-un text oportun care, deşi publicat, a fost totuşi gândit ca un discurs ocazional. Obiecţia nu stă în picioare, aprecierea păstrându-şi semnificaţia integrală. Chiar într-un discurs, Maiorescu – la care totul era, indiferent de prilej, bine gândit şi calculat – nu-şi îngăduia aprecieri care să-i contrazică opiniile de principiu. Nu vom spune că în opera omului politic, chiar şi (mai puţin) a criticului Maiorescu au lipsit declaraţiile oportune. Dar niciodată ele nu au venit în contradicţie cu direcţia principală a convingerilor sale. O demonstrează întreaga sa operă. Aprecierea din 1894, notată mai sus, reînnoieşte o opinie fixată încă din 1867 şi reluată curent după 1900. Rapoartele academice despre volumele lui Sadoveanu şi Goga[2] sunt probe cu totul elocvente. Dar în 1909, în răspunsul său la discursul de recepţie la Academie' rostit de Duiliu Zamfirescu, nu şi-a reafirmat, cu o dârzenie neclintită, opiniile sale despre poezia populară în particular şi aceea, mai generală, a specificului naţional ? Ce alta înseamnă această precizare dacă nu o reafirmare a opiniei din 1868: „Şi când acum 41 de ani – în

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 448.

[2] Vezi Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Editura Minerva, 1971.

primul volum al *Convorbirilor literare* – am atras luarea-aminte a cetitorilor asupra covârşitoarei însemnătăţi a poeziilor populare, publicate atunci de Alecsandri... şi astăzi pot constata că partea lirică a vieţii poporului a fost cea mai roditoare în dezvoltarea ulterioară a literaturii noastre culte, îndeosebi pentru Eminescu şi, prin mijlocirea lui, pentru urmaşii lui."[1] ? Această rectitudine în convingerile sale estetice este poate şi mai bine exprimată (printr-un fel de concis excurs în istoricul luărilor sale de atitudine în problema etnosului reflectat în literatură) în scrisoarea către noul academician· „...Toată teoria dtale literară, afirmarea de la început, că poezia populară ca «produs estetic nici nu există la naţiunile civilizate», părerea filozofică despre timp şi spaţiu, împotrivirea în contra poeziilor lui Goga şi novelelor lui Popovici-Bănăţeanu etc. etc. sunt diametral opuse nu numai convingerilor mele *in petto,* ci scrierilor mele de vro 40 de ani încoace, începând cu lauda lui Alecsandri pentru adunarea poeziilor populare (1867), continuând cu aprobarea romanului popular de felul lui Slavici (1882), cu recunoaşterea fără rezervă a lui Popovici-Bănăţeanul (1895), cu relevarea poeziei populare ca rădăcina poeziei mai înalte (articolul despre poetul dialectal Victor Vlad, 1898) toate aceste publicate în *Convorbiri literare* şi încheind cu propunerea de premiere a poeziilor lui Goga, publicată în Analele Academiei"[2].

Stratul romantic al esteticii maioresciene din care descinde şi conceptul specificului naţional nu a anulat şi nici nu a diminuat semnificaţia esteticului, ca şi, oricât ar părea de paradoxal, autonomia funcţiunilor acestuia în actele valorizatoare. Opiniile sale despre fondul etnic al artei şi literaturii nu au urmărit scopuri

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, p. 484.

[2] E. Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu* şi *Titu Maiorescu în scrisori*, ed. cit., p. 359.

exclusiviste. Acesta a fost preţuit de junimism numai în măsura în care conţinea – cum s-a spus – un substrat universal. Nu era o negare (cum avea să procedeze sămănătorismul) a raportului necesar dintre naţional şi universal, după cum nu a sancţionat eludarea esteticului în favoarea etnicului. Dimpotrivă, amândouă aceste raporturi s-au bucurat de un echilibru lucid, promovând modernitatea şi spiritul modern, chiar dacă, ce-i drept, în cea de a doua etapă în structurile esteticii junimiste au prevalat factori care nu ţineau, riguros vorbind, de conceptele mai vechiului antisincretism al valorilor.

4. Estetica junimistă nu e, cum s-a văzut, un fenomen lipsit de istorie. Dar e drept să-i limităm istoria la perioada ei maioresciană? Fără a forţa lucrurile, vom spune că în devenirea ei de după 1892 estetica junimistă trăieşte dacă nu o fortificare, oricum o înnoire. O înnoire nu a postulatelor esenţiale, ci o încercare, adesea memorabilă, de a le confrunta cu ceea ce aduseseră inedit mai recentele puncte de vedere din estetica europeană. Aceasta nu o va face Maiorescu, ci noua generaţie de tineri selectaţi pentru a prelua destinele *Convorbirilor* şi ale maiorescianismului. Dintre aceştia, cel puţin doi se disting din capul locului ca personalităţi cu remarcabile disponibilităţi pentru filozofie şi, în spaţiul acesteia, pentru estetică (pentru estetică filozofică şi nu aplicată). E vorba, desigur, de Mihail Dragomirescu şi P. P. Negulescu. Ce-i drept, la început aceştia sunt însoţiţi în tentativele lor pe teritoriul esteticii şi de alţi colegi de generaţie: G. Bogdan-Duică, C. Rădulescu-Motru (care şi-a publicat în *România jună* din 1899 lecţia de deschidere a cursului său universitar, *Spiritul ştiinţific în estetică,* de un antimaiorescianism abia mascat), S. Mehedinţi, mai vârstnicul Al. Philippide. Cum aceştia abandonează destul de repede, verificându-şi vocaţia în alte domenii sau se depărtează de matca junimistă (exemplul lui Rădulescu-Motru – citat mai sus – e cu

totul semnificativ), le putem considera accidente pasagere. Cel mult pot fi înregistrate ca fenomene care fixează dispersiunea pe care o cunoaşte junimismul în estetică în preajma şi după 1900. Semnificativă ni se pare, din nou, poziţia lui C. Rădulescu-Motru. Cel care făcuse parte din cercul de tineri apropiaţi lui Maiorescu, care a participat – ce-i drept rezervat – în 1893 la polemica cu Gherea şi va fi cooptat în 1902 în comitetul de conducere al *Convorbirilor literare* va exprima în 1900 în publicaţia sa, atunci înfiinţată (1 ianuarie 1900), *Noua revistă română*, opinii care semnalează dacă nu începutul procesului de îndepărtare de matca junimismului originar, oricum fenomenul divergenţelor clarificatoare în această tabără pe care profesorul o voise unită. Le găsim în articolul *Idealurile sociale şi arta* din nr. 2 (15 ianuarie) pe anul 1900 care, pornind de la cele două puncte de vedere afirmate în polemica Gherea-Maiorescu, înclina balanţa opţiunilor – surprinzător – spre poziţia criticului socialist. Gherea – scria directorul noii publicaţii –, „dintre toţi cei care au participat la discuţia de odinioară" a utilizat o metodologie fericit aplicată fenomenului nostru literar, în timp ce „adversarii săi... erau obişnuiţi să considere ipotezele metafizicei germane drept cheia magică". Iar Gherea „a fost departe de a face compoziţii şcolăreşti după precepte filosofice, precum făceau mulţi dintre adversarii săi literari", studiile sale critice fiind „pornite din dorinţa de a veni în ajutorul literaturii române, iar nu metafizicei europene". Sigur că Motru îl amenda şi pe Gherea socotind, ca altădată Al. Philippide, că a confundat idealul înaintat cu idealurile socialiste, socotindu-le numai pe acestea drept legitime, că a încercat să realizeze „asocierea între socialism şi literatură" deşi „era socialismului sincer n-a sosit încă pentru ţara românească" şi că „artistul de valoare care să consacre în totul teoriile lui Gherea e încă aşteptat". Dar dincolo de aceste amendamente şi rezerve, Motru, vizionar, declara că „arta noastră viitoare trebuie să fie tendenţioasă... În ea, până la

vremuri mai bune, să-şi găsească un refugiu simţul de dreptate şi onestitate al poporului nostru. Ea să îmbrăţişeze gândirea celor atraşi de ideal. Satira, nuvela şi romanul tendenţios politic... arta unui Gogol şi a unui Scedrin – iată ce ne-ar fi de primă utilitate în momentele de faţă... Voim o artă moralizatoare, o artă propagatoare de idealuri sociale... Când atmosfera viţioasă care ne înăbuşă acum va fi împrăştiată; când arta tendenţioasă îşi va fi îndeplinit rolul său – atunci vine arta senină, clasică... Dar până atunci, artistul român nu poate fi decât tendenţios." Fără îndoială, Motru nu a fost estetician, opiniile sale sunt mai curând de bun-simţ, nu e un adept al orientărilor istoriste şi confundă, destul de simplist, vocaţia marii arte de a exprima conştiinta morală a epocii cu scrierile minore, practicist utilitare. Dar opiniile sale, aşa cariate de simplism cum sunt, vădesc limpede că ideologia literară junimistă, în ipostaza închipuită de noua generaţie, nu se mai prezenta ca un bloc unitar. Blocul prezintă fisuri, primejdioase, chiar din momentul construirii. Iar acestea se datorau deosebirilor de opinie împărtăşite de cei pe care Maiorescu îi numea „urmaşi ai noştri din tânăra generaţie".

Fenomenul la care ne referim e pilduitor demonstrat şi de S. Mehedinţi. Eminentul geograf a fost, incontestabil, preferatul lui Maiorescu, ascendent ce i-a asigurat, în 1907, şi misiunea de director al *Convorbirilor literare*. Tânărul Mehedinţi îl venera, ce-i drept, pe dascălul său până a-l imita în tot. Făcea politică, ţinea discursuri elegant alcătuite, îşi distribuia efectele oratorice atent şi la locul potrivit, se familiarizase cu tacticile aranjamentelor de culise, tindea să stăpânească un univers rotund de cunoştinţe din sfera umanioarelor, de la filozofie, istorie şi geografie la estetică, critică literară şi chiar literatură de imaginaţie. Distanţa dintre model şi decalc era însă imensă, poza minoră, alcătuită din material friabil, ţinând locul bronzului din statuia originală. A fost un reputat specialist în disciplina căreia i s-a consacrat, dar un amator fără vocaţie în ideologia literară, deşi afişa pretenţii

dictatoriale de mentor şi legislator. La această deficienţă au contribuit nu numai cunoştinţele – puţine – din domeniul esteticii sau ideea că puncte de vedere valabile la 1867 îşi păstrează deplina utilitate şi la 1900, dar şi structura ideologică a geografului, rurală şi ruralizantă pe toate dimensiunile. Lovinescu avea dreptate[1]. Mehedinţi nu a fost un maiorescian, ci un eminescian. Dar nu un descendent al poetului universal Eminescu la care romantismul era cenzurat de aspiraţia spre rigorile clasicităţii. Din tot ce a scris Mehedinţi (vezi mai ales culegerea *Primăvara literară)* respiră „micul romantism" impregnat de tradiţionalism închistat şi blam faţă de civilizaţia urbană, modernă. Acest credo social convertit în planul ideologiei literare nu putea să capete decât fizionomia mediocră a unui sămănătorism epigonic. Din ideologia literară maioresciană Mehedinţi reţinuse numai teoria romanului poporan şi cea a specificului naţional. Dar şi acestea prelucrate şi acomodate momentului sămănătorist de un discipol fără aplecare specială pentru estetică. Aceasta nu înseamnă, fireşte, că viitorul director al *Convorbirilor literare* se recomandă ca un partizan al orientării istorist-sociologice în ideologia literară. Dimpotrivă, se va manifesta ca un adversar neîmpăcat al acesteia, declarând-o chiar ritos (ca în orice chestiune) „străină artei", suspectând poliţist orice deviere asimilabilă „gherismului". Paradoxal, Mehedinţi se credea totuşi un maiorescian de pură descendenţă şi nu ostenea să se revendice din magistratura întemeietorului Junimii ale cărui directive pretindea că le aplică.

Şi totuşi Mehedinţi era un sămănătorist de strictă observanţă căruia îi lipseau numai darurile de apostol. Se va manifesta ca atare nu numai la *Convorbiri literare,* din 1907 încolo. Dar şi

---

[1] Vezi E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* vol. I, 1926, p 45-52 vol. II, p. 43-52 şi *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică,* 1943. p 43-71.

mai înainte, firesc, în publicaţia condusă de N. Iorga. Articolul său *Primăvara literară. Către cei aleşi ai tinerimii de astăzi* a apărut în nr. 8 din februarie 1905 al revistei *Sămănătorul* şi semnifica nu numai recunoaşterea importanţei dobândite de noul curent, dar înainte de toate că ideologia literară a viitorului director al *Convorbirilor literare* era sincronă cu a sămănătorismului din epoca sa de glorie. Mehedinţi se războieşte aici cu decadentismul, cu zolismul, asimilându-le – toate – cu „florile răului" ale corupţiei apusene pătrunse primejdios în geografia natală. E net împotriva acestui trandafir de import care, chiar dacă e frumos, implantat la noi ar fi dăunător[1]. Şi aceasta pentru că „ar fi păgubită lumea întreagă, dacă ar pieri de pe faţa pământului trandafirul sălbatic, răsura dealurilor şi a munţilor noştri din care cine ştie ce nobilă floare va ieşi cu trecerea vremii". Alarmant în retorica de directivă a lui Mehedinţi nu e, desigur, faptul că se elogiază cu deosebire acele „creaţiuni ale geniului tău naţional şi ale nimănui altuia", ci că se apreciază, dintr-un restrictiv unghi sămănătorist, opera marilor noştri

---

[1] Coincidenţă semnificativă. În aprilie 1905, la apariţia plachetei lui D. Anghel *În grădină*, Iorga scria: „Poetul acestor îmbelşugate grădini care e o grădină boierească, o grădină scumpă, o grădină pentru oameni avuţi, trebuie să-şi amintească totdeauna că bogăţia unui suflet de scriitor poate să aibe două izvoare: sau cetire foarte întinsă.. sau coborârea, umilirea sufletului către natura întreagă şi către toţi oamenii, contopirea cu întreaga făptură. D. Anghel n-are decât să aleagă". (*Sămănătorul* din 10 aprilie 1905). Şi în 1910, când despovărat de obligaţiile faţă de poet (în 1905 Anghel era apropiat cercului *Sămănătorul)* scria despre lirica acestuia: „Când s-a ivit iarăşi ca poet, căuta în lumea florilor eroii săi, într-o vreme când ni dădeam cu toţii silinţa să aflăm literaturii româneşti alte izvoare şi altă îndreptare. Imnurile către florile scumpe de oraş mare erau o sfidare". [N. Iorga – *Scriitorul de azi: d. D. Anghel, Neamul românesc literar*, II, nr. 44 (31 octombrie) 1910, p. 690.]

creatori (Eminescu, Goga, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu), ba chiar şi producţiile minore care mimau asemenea însuşiri. Esteticul era deci abandonat culturalului şi etnicismului. Când va prelua conducerea revistei junimiste, Mehedinţi îi va imprima aceste comandamente care nu mai aveau practic nimic comun cu principiile estetice maioresciene. Chiar cu cele din 1904-1906. Mehedinţi era atât de lipsit de gust şi prin orientarea sa antiestetică produsese un asemenea vid în spaţiul *Convorbirilor literare* încât în 1914, la şapte ani de când stăpânea conducerea revistei, se mândrea cu acest bilanţ şi atunci hilar: „Pe cât ne-au îngăduit puterile, am căutat să îngrijim şi să scoatem la lumină îndeosebi manifestările originale ale culturii româneşti. Lirica sinceră a lui Cerna, icoanele din viaţa aromânilor de Beza; novelele atât de caracteristice ale lui Mihail Chiriţescu; operele dramatice ale dlor I. Miclescu şi Al. Florescu..."[1] Era mai puţin decât realizase M. Dragomirescu în revista sa. Cât despre distanţa care despărţea revista lui Mehedinţi de *Viaţa românească,* aceasta era astronomică. Epoca nu era, ce-i drept, deosebită în valori. Dar cele existente se ţineau departe de îmbătrânita, prăfoasa revistă încăpută pe mâinile unui geograf învăţat dar afon în ale esteticii. Specialistul în geografie dar diletantul în estetică realiza recordul de a se manifesta ca sămănătorist mult după ce steaua acestuia apusese binişor. Mehedinţi continua să elogieze „direcţia sănătoasă" care aduce „o adevărată răcorire morală" nu în 1905, când asemenea aprecieri mai puteau avea rostul şi raţiunea lor, dar şi în 1915. Dacă la această obturare compactă a gustului şi a unei rudimentare, anacronice ideologii literare sămănătoriste, adăugăm şi faptul că maiorescianul principiu al separării sferelor fusese abandonat, căpătăm proporţiile depărtării lui Mehedinţi de matca junimismului. Cel puţin în planul conservatorismului echilibrul fusese menţinut.

---

[1] Soveja (S. Mehedinţi), *Primăvara literară,* 1914, p. 5.

Conservatorul politic Mehedinţi era tot atât de conservator în estetică şi ideologie literară. Culmea e că Mehedinţi credea că are autoritatea morală de a incrimina, în fulminante articole, încurajarea politicii în literatura publicată de (se putea ?) *Viaţa românească.* Mihail Dragomirescu, urmărind atent „criticile" lui Mehedinţi, avea dreptate să consemneze că acesta „confundă aşa de des sfera literaturii cu a politicii". Iar verdictul său e numai o judecată de constatare: „Toate acestea ne duc la concluziunea că d. Mehedinţi, în materie de ideologie literară, nu numai că nu e în progres faţă de critica dlui Maiorescu pe care se străduieşte s-o reprezinte astăzi, dar este *mult înapoi*". Şi aceasta pentru că „d. Mehedinţi, care altminteri poate fi gânditor în materie geografică, gândeşte însă *puţin* şi *superficial* în *materie* estetică"[1].

*

Aşadar, Rădulescu-Motru, ca şi S. Mehedinţi (cel dintâi întemeietorul unei publicaţii independente şi cel de al doilea director, timp de şaptesprezece ani, chiar al revistei altădată junimiste) s-au îndepărtat de ideologia literară maioresciană, fie printr-o poziţie divergentă, fie prin răstălmăcire şi îngustare falsificatoare. Din toată generaţia de noi junimişti singurii care se apropie de cadrele ideologiei literare maioresciene sunt, de fapt, Mihail Dragomirescu şi P. P. Negulescu. Era vorba la aceştia, s-o spunem dintru început, nu de o repetare epigonică a esteticii junimiste, aşa cum fusese statuată de întemeietori, ci de o interpretare creatoare a mai vechilor concepte, realizată de personalităţi cu independenţă de gândire. Sigur că devenirea celor două personalităţi va fi diferită, Negulescu abandonând estetica în favoarea filozofiei pure, iar Dragomirescu impunându-se

---

[1] M. Dragomirescu, *Ideologia „Convorbirilor literare"*, în *Convorbiri*, an I, nr. 15 (decembrie), 1907, Apud. *Scrieri critice şi estetice* (ed. Z. Ornea şi Gh. Stroia), E.P.L., 1969, p. 77, 69.

ca un estetician de marcă, cunoscut – datorită sistemului său original – în cercurile mondiale de specialitate. Dar debutul (vrem să spunem activitatea lor de până prin 1900) a fost deopotrivă promițător în disciplina esteticii şi numai împrejurări întâmplătoare au hotărât (ca în atâtea alte cazuri) destinul fiecăruia, sancționând numai în Dragomirescu pe estetician.

Primele scrieri ale lui P. P. Negulescu aparțin esteticii, dovedind finețe, aplicare şi originalitate în cercetare. E drept că sugestia elaborării acestor studii a venit din partea profesorului său Maiorescu pentru a le utiliza drept contribuții fortifiante în polemica cu Dobrogeanu-Gherea. (Acest aspect al contribuției lui P. P. Negulescu îl vom examina în capitolul „Polemici"). Dar nu e mai puțin adevărat că indiferent de finalitatea utilă a acestor studii, ele probau – cum spuneam – opinii estetice în prelungirea celor ale junimismului din anii de strălucire. Cele cinci studii, atât de corpolente încât au putut alcătui sumarul unui volum, au fost elaborate (şi, fireşte, publicate) în anii 1892-1897. Chiar dacă elaborația a fost rezultatul unei sugestii venite din partea unei persoane care trebuia ascultată, important aici e faptul că tânărul filozof aduce elemente ale unui punct de vedere înnoitor. El nu se depărtează de maiorescianism, dar, frecventând autoritățile mai noi în materie de estetică (Hennequin, Guyau, Dumont, Souriau, Proudhon, Fechner, Ribot) îi aduce un spor necesar de acomodare şi împrospătare. Pentru prima oară conceptele junimiste esențiale sunt argumentate cu referiri şi citate din esteticienii mai noi (unii chiar de ultimă oră). Trecerea – aproape un salt spectaculos – de la metafizicienii germani din prima jumătate a secolului XIX la cei din ultimele decenii racorda estetica junimistă la contemporaneitate, până acum privilegiul exclusiv al lui Gherea. Era o deschidere de orizont cu adevărat necesară care dacă s-ar fi consolidat temeinic ar fi conferit esteticii junimiste o dialectică nebănuită. Oricum, din altă perspectivă (aproape contrară) decât cea proiectată de estetica

lui Dragomirescu. Pentru că Negulescu se distingea de pe acum (spre deosebire de colegul său M. Dragomirescu) prin echilibru, măsură şi tact, neagreând excesul dogmatic pe care îl va proba încă din anii aceştia (şi mai ales mai târziu) viitorul autor al *Ştiinţei literaturii.*

Negreşit, Negulescu exprimă convingeri maioresciene, deşi autonomia în opinii e afirmată cu demnitate, din – probabil – aceleaşi intenţii de a-i aduce înnoiri. Ca şi maestrul său, e scientist şi ateu. În *Religiunea şi arta* (care purta menţiunea în subtitlu: *O introducere în studii de estetică)* dezbătând o chestiune mult abordată în ultimele decenii ale secolului trecut, constată fenomenul ireversibilităţii dispariţiei religiei. Întrebându-se ce anume va înlocui funcţiunile religiei în dezvoltarea morală şi intelectuală a omenirii, socotea că aceste înalte funcţiuni îi revin artei. Aceasta deoarece, epistemologic, arta şi religia fac parte din aceeaşi modalitate specifică de cunoaştere. „Ca şi religiunea, poezia poate deveni, prin urmare, pentru omenire o ocazie şi un îndemn de activitate ideală, de ridicare peste materialitatea mărginită a vieţii de toate zilele, într-o lume de idei mai largi, mai generale.“ Dar, surprinzător, în acelaşi text în care preciza că arta se aseamănă cu religia pentru că „prin dezinteresare şi impersonalitatea emoţiunilor sale, arta ne ridică, ca şi religiunile, deasupra egoismului individual“, Negulescu nu pregetă să afirme puncte de vedere care amintesc fără echivoc de postulatul funcţiei sociale a artei: „...Se poate ca arta să nu fie numai *une noble inutilité,* că se poate, din contra, ca ea să cuprindă în sine soluţia unei grave chestiuni sociale. S-a considerat prea mult arta ca o simplă distracţie, ca o simplă chestie de «petrecere» şi prea puţin ca un posibil factor de progres social... Chestiunea rolului artei are dar nu numai o simplă importanţă teoretică, ci şi o imensă importanţă practică.“[1] E lesne de recunoscut aici nu

---

[1] P. P. Negulescu, *Religiunea şi arta, loc. cit.,* p. 722-723, 744.

numai proba independenței în gândire a tânărului filozof, dar și o implicită (involuntară ?) atitudine polemică cu mai vechile teze (nici acum abjurate) ale profesorului său. Negulescu citise, cu siguranță, *Criticile* lui Maiorescu (reeditate în 1892 în trei volume la Socec) și e imposibil să nu fi cunoscut celebrul pasaj din *O cercetare critică* în care se spunea că „poezia este un product de lux al vieței intelectuale, *une noble inutilité,* cum a zis așa de bine M-me de Stael". Dacă meditațiile lui Negulescu nu sunt o critică directă a aserțiunii maioresciene, pot fi oricum apreciate ca o comentare a ei cu totul independentă, instalând-o sub reflectorul îndoielii.

Nu ar trebui să se înțeleagă de aici că Negulescu se distanța de estetica profesorului său. Repetăm, o împărtășea în datele ei esențiale, apărând-o chiar de atacurile adversarilor (firește, Gherea și partizanii săi). Dar se străduia să-i confere noi aliniamente și puncte de sprijin. Studiul din care am citat era, cum se vede, numai introducerea la un ciclu care, din păcate, a rămas în proiect. Cunoaștem însă proiectul în toate detaliile sale (publicarea lui, necesară, am realizat-o într-un volum special, care adună toată corespondența dintre profesor și „aleșii" săi care a apărut în 1977 la Editura Minerva) pentru că i-a fost comunicat lui Maiorescu într-o lungă scrisoare (10 pagini). Și el îngăduie descifrarea opiniilor estetice ale lui Negulescu care semnificau – cum spuneam – un maiorescianism acomodat. Să notăm mai întâi că autorul intenționa probabil să elaboreze trei studii (planul are trei părți), în afară de introducerea publicată (*Religiunea și arta*). Fiecare capitol mai mare (altfel spus, fiecare studiu) e împărțit metodic în paragrafe analitice. (Cap. I. „Analiza – faptelor – estetice" – 8 paragrafe; Cap. II. „Principiile estetice" – 11 paragrafe; Cap. III. „Critica în artă"). O problemă care îl preocupă mult pe Negulescu este cea a emoției estetice, atunci mult discutată, constituind, cum se știe, la unii esteticieni, preocuparea de căpătâi. În acest scop, de altfel, îi citise pe

Fechner şi pe Ribot (*La psihologie des sentiments*). După opinia lui Negulescu, notată la par. 5 al cap. I, „numai imagini, idei, sentimente contemplative, lipsite de orice raport real sau posibil cu persoana proprie a privitorului sau ascultătorului, dezinteresate, aşadar, pot face conţinutul plăcerii esteticii". Tânărul estetician îşi propunea chiar să dea o definiţie a chestiunii, pe care i-o comunică lapidar profesorului în paragraful 6. „Plăcerea estetică neexistând independent de un conţinut de imagini, idei, sentimente şi fiind produsă numai de imagini, idei, sentimente contemplative, impersonale, dezinteresate, nu e decât coloritul particular pe care îl iau elementele noastre psihice, când sunt contemplative, impersonale, dezinteresate." Cu acest prilej, autorul relua problema impersonalităţii în artă, pe care o dezvoltase în studiul din iunie 1893 (îl vom comenta în alt capitol al lucrării noastre).

Spre deosebire de studiul trecut, aici autorul introduce o distincţie, ni se pare, importantă. Se deosebeşte, astfel, între conceptele „impersonal" şi „dezinteresat". Impersonalitatea – stăruie autorul – implică dezinteresarea subiectului, dar nu şi pe aceea a obiectului. Dezinteresarea în acest caz presupune lipsa finalităţii obiective, nu subiective. După opinia autorului, această deosebire îngăduie nu numai distingerea, dar şi separarea plăcerii produse de o cercetare ştiinţifică, care poate fi impersonală şi subiectivă, dezinteresată, dar nu este estetică, pentru că nu e în acelaşi timp şi obiectiv dezinteresată, întrucât plăcerea constă în scopul urmărit, aflarea adevărului. Într-adevăr, subliniază Negulescu, „o cercetare ştiinţifică întreprinsă cu conştiinţa inutilităţii ei, adică cu conştiinţa că nu va duce la nici un rezultat obiectiv, nu poate fi decât penibilă". Tot aici autorul anunţă că-şi propune să se refere critic la teoria lui Guyau, „care identifică frumosul cu utilul şi introduce astfel în estetică emoţiunea obiectivă, dacă nu şi pe cea subiectivă"[1]. Planul

---

[1] B.A.R., Msse. rom., Fond Maiorescu, S. $\frac{18[10]}{XVI}$.

scrisorii dovedeşte deci încă o dată că autorul, păstrându-se în planul maiorescianismului, năzuia să-l acomodeze cu noile rezultate dobândite de estetica vremii.

Maiorescu trebuie să fi aşteptat cu interes lucrarea lui Negulescu. Dar, brusc, la numai două săptămâni după scrisoarea citată mai sus, tânărul filozof, în urma cine ştie căror lecturi sau sugestii, îşi schimbă – temporar, credea el – firul hotărârilor şi propune un studiu despre arta socialistă pe care, de asemenea, îl comentăm la locul potrivit. Deocamdată, autorul nu renunţase la ideea elaborării studiilor de estetică teoretico-normativă. Dimpotrivă, socotea că, polemic, acestea le-ar anunţa în chip util pe cele de profil pronunţat teoretic. Cum îl prevenea pe Maiorescu în scrisoare: „aş ţine să apară acest articol pe aprilie, întâi pentru ca să vină mai la timp, şi al doilea pentru că aş vrea să încep pe mai studiile de estetică“[1].

La începutul lui aprilie 1894, Negulescu expediază la Bucureşti prima parte a noului studiu şi la câteva zile restul, fiind sigur de publicare, de vreme ce transmitea rugămintea de a nu se tipări prima parte separat, ci necondiţionat studiul în forma sa integrală. Dar, lucrurile nu aveau să se petreacă deloc atât de lin pe cât spera Negulescu. Citit de colectivul redacţional în cadrul unei şedinţe speciale, studiul lui Negulescu a întâmpinat neaşteptat de numeroase şi serioase obiecţiuni. În consecinţă, studiul i se înapoiază, laolaltă cu observaţiile „cercului“, comunicate de N. Basilescu, în calitatea sa redacţională. În observaţiile comunicate de Basilescu descoperă cu uimire infiltraţii puternice ale esteticii de tip istorist care îl încercaseră şi pe el. Dar rezista pentru că înţelegea să acomodeze altfel maiorescianismul cu orientările mai noi în estetică. Va protesta deci într-o scrisoare către Maiorescu

---

[1] *Idem*, S. $\frac{18[11]}{XV^{I}}$

care începe calm şi concesiv, pentru a sfârşi iritat şi intransigent. O erezie periculoasă i se părea a fi observaţia comunicată prin Basilescu potrivit căreia artele egipteană şi japoneză nu ar trebui considerate drept inferioare, ele fiind în genul lor culmi de perfecţiune şi – înainte de toate – produsul unor anume civilizaţii, expresia lor artistică superioară. Iritat peste măsură, Negulescu îi scrie răspicat profesorului său, căruia, evident, îi cerea dreptate pentru apărarea unei cauze pe care o ştia comună.

După opinia îndreptăţită a lui Negulescu, artele japoneză sau egipteană sunt, fără îndoială, capodopere ale genului. Dar în sfera globală a artei, ele se aşază fatal în zone inferioare. Lucrările lui Benvenuto Cellini, exemplifică autorul, sunt capodopere ale orfevreriei, fără ca aceasta să împiedice situarea genului în zonele inferioare ale artei, mult în urma picturii, sculpturii sau poeziei. „Căci – şi tonul scrisorii se schimbă brusc –, să ne înţelegem. Noi nu facem istorie, nici arheologie, ci pe cât putem, bineînţeles – artă. Şi din punctul de vedere al artei, operile de artă sunt pur şi simplu opere de artă, de judecat ca atari dintr-un punct de vedere comun, din punctul de vedere al emoţiunii estetice. Altfel, pentru ca să nu le comparăm – cum zice Basilescu în numele cercului –, fiindcă sunt genuri diferite şi «expresiuni ale unor civilizaţii diferite», nu ne rămâne decât să le apreciem în raport cu civilizaţiile cari le-au produs, să facem, adică, «critică ştiinţifică» sau, în cel mai bun caz, istorie şi arheologie, nu artă. Pentru mine, însă, operele de artă sunt pur şi simplu opere de artă şi, ca atari, comparabile înăuntrul genurilor lor (pictura cu pictura, sculptura cu sculptura, muzica cu muzica etc.), din punctul de vedere al criteriilor estetice. Aceste criterii se reduc în esenţă la unul singur: adevărul – adevărul plastic în artele plastice, adevărul psihologic şi logic în poezie, roman, dramă...“[1].

---

[1] *Idem*, S. $\frac{18(14)}{XVI}$.

Să constatăm, o dată cu Negulescu, că inamicul se infiltrase chiar în cetate. Pentru că, fără îndoială, a considera că un gen artistic este expresia determinată a unei anumite civilizaţii înseamnă automat a subscrie una din tezele de seamă ale istorismului în estetică, şi anume aceea privind raportul de cauzalitate dintre mediul social-istoric şi artă. Poate că această constatare, relevată lui de observaţiile transmise de Basilescu, să fi contribuit la hotărârea de a abandona estetica. „Dacă am insistat asupra acestei chestii – se confesa Negulescu părintelui său spiritual – e pentru că am crezut că un cerc trebuie să aibă un fundament comun intelectual. Un cerc literar, mai ales, trebuie să aibă un punct de vedere comun în chestiile de artă. Şi, de aceea, vă mărturisesc, m-am simţit parcă prin obiecţiile lui Basilescu şi ale cercului înstrăinat de prietenii noştri literari. Am eu dreptate şi n-are cercul, sau are cercul dreptate şi n-am eu, asta e o chestie de mai mică importanţă. Important e însă să nu fie între noi divergenţe aşa de fundamentale în ceea ce face tocmai coheziunea grupului nostru, adică în părerile literare. De aceea, vă supun cazul, aşa cum se prezintă – cel puţin ca chestie de conştiinţă pentru mine."[1]

Tocmai peste doi ani, când Negulescu considera estetica un domeniu pentru el definitiv abandonat, revine în for. A fost tot o îndatorire polemică. (Ciudat, singurele studii de estetică hotărâte din proprie iniţiativă – e vorba de proiectatul ciclu din 1893 – nu au fost realizate. Şi ele puteau fi adevărate contribuţii de valoare.) De astă dată tânăra echipă junimistă trebuia să-i răspundă lui N. Petraşcu, care polemiza acid cu *Convorbirile* în revista sa (atunci înfiinţată) *Literatură şi artă română*. Iar Petraşcu invectiva *Convorbirile* de pe poziţiile istorismului în estetică, ce-i drept cam simplist înţeles. Cum Negulescu îşi dovedise în anii trecuţi competenţa în asemenea probleme, a

---

[1] *Ibidem.*

fost, probabil, solicitat să se angajeze dim nou. Aceasta e originea studiului său *Lucruri vechi* (an. XXXII, din dec. 1897 şi ianuarie 1898).

După ce respinge unele opinii cam stupide acreditate de revista lui Petraşcu, Negulescu îşi concentrează atenţia – cum era de aşteptat – asupra problemelor de estetică teoretică. În centrul discuţiei era teoria, de provenienţă tainiană, privind rolul determinant al mediului (fizic şi moral) asupra creatorilor şi – implicit – a operelor de artă. Metodic, filozoful începe prin a demonstra că în problema influenţei mediului chiar exponenţii acestui punct de vedere nu au fost unanimi în apreciere, înregistrându-se numeroase îndoieli. Se citează în acest sens chiar din Darwin, Taine, Hennequin etc. După un larg ocol demonstrativ, autorul conclude cam didactic: „...Aşadar, în rezumat, influenţa mediului fizic fiind nesigură şi variabilă, uneori cu desăvârşire nulă, iar efectele ei acumulate în decursul vieţii popoarelor fiind aşa de multiple şi de complexe încât se opun unei determinări precise ştiinţifice, nu poate servi la explicarea producţiunii operelor de artă“[1]. Dar greul dezbaterilor analitice e rezervat pentru examinarea problemei influenţei mediului moral şi social asupra creatorilor şi, indirect, asupra operelor. Menţionăm aici din capul locului faptul, pe care îl vom releva – detaliat – mai încolo, că Negulescu nu a înţeles de astă dată să respingă *de plano* punctul de vedere istorist. Comentariul său, de o cumpănită distincţie, impune prin nuanţarea poeziei, aducând crezurilor estetice autonomiste contribuţii noi şi importante.

Poziţia sa e acum substanţial modificată în comparaţie cu aceea exprimată în scrisoarea din mai 1894 către Maiorescu. Dacă atunci nega iritat propunerea redacţiei *Convorbirilor* de a

---

[1] P. P. Negulescu, *Lucruri vechi*, *Convorbiri literare*, an. XXXII, nr. 12, p. 1099.

aprecia anumite genuri artistice ca expresii ale unor civilizaţii, acum Negulescu exprimă opinii vizibil corectate. Să fi contribuit la aceasta faptul că în rândurile noii generaţii de junimişti autonomismul intransigent (cu excepţia lui Dragomirescu) nu era agreat sau faptul că istorismul cucerise poziţii importante, de neeludat în estetica şi în general în viaţa culturală românească ? Fără îndoială, aceste împrejurări au îndeplinit anumite funcţiuni în procesul amintit. Dar, înainte de toate, credem că hotărâtoare în această sensibilă modificare de optică a fost evoluţia convingerilor estetice ale autorului însuşi, care înţelegea să accepte din principiile istoriste acele elemente într-adevăr, viabile, respingând excesul. Dincolo de modalitatea devenirii, faptul trebuie înregistrat ca atare: la sfârşitul anului 1897, poziţia lui P. P. Negulescu, fără a se depărta de albia autonomismului, suferă o marcată mutaţie spre concilierea principiilor niciodată antitetice dintre concret-istoric şi general-uman.

F drept că la începutul discuţiei în jurul acestei probleme, pentr ı a demonstra inconsistenţa acelor puncte de vedere care transformaseră într-o mecanică lege absolută raportul mediu moral-creator, Negulescu apelează la exemplul unor cazuri limită. Sunt cu grijă căutate exemplele unor creatori care, în conflict ireconciliabil cu mediul moral al epocilor, s-au izolat, durându-şi opera într-o desăvârşită solitudine. E folosit cazul lui Ingres, citat chiar de Taine, care a dispreţuit formele vieţii moderne, imaginându-şi o lume a sa, depărtată cu totul de cotidianul împotriva căruia – prin operă – protesta („el locuia cu inima şi cu închipuirea în antichitate"). Cazul lui Ingres poate fi cu uşurinţă multiplicat cu al altor artişti care au repudiat şi ei atmosfera morală a timpului, creându-şi un climat al lor – adeseori ireal –, în care trăiau şi creau. Copernic sau Galileu au refuzat, de pildă, să accepte direcţia dominantă a vremii (spiritul religios) împotrivindu-i-se prin operă fără ca aceasta să provoace degenerescenţa vocaţiei lor de oameni de ştiinţă sau artişti. După această analiză a unor asemenea cazuri limită, Negulescu crede

că poate conclude: „Dar ce mai însemnează în acest caz afirmarea absolută, ca o lege, că dacă atmosfera morală necesară unor anumite talente lipseşte, ele «degenerează şi pier» ? Degenerează şi pier, poate, talentele inferioare, care nu au puterea de a-şi crea ele înseşi atmosfera morală convenabilă activităţii lor, dar cele superioare nu."

Argumentaţia lui Negulescu era de astă dată fisurată. Chiar exemplul acestor creatori protestatari care refuzau să se acomodeze spiritului veacului, străduindu-se să-şi făurească – prin abstractizare, preciza Negulescu – o alta, potrivită elanurilor şi năzuinţelor particulare, e o dovadă că realitatea timpului nu le era străină, că i-a influenţat, determinând amintitul proces de delimitare şi izolare. Opera lui Ingres, a lui Galileu sau Copernic e astfel în egală măsură o expresie mijlocită a civilizaţiei lor. Nici un artist nu creează un univers abstract, izolat de vârstă şi istorie, ci întotdeauna reflectându-le. Din întreg comentariul lui Negulescu trebuie reţinut efortul său salutar de a respinge interpretările forţate, mecanice ale tezelor tainiene, ele însele la origine creaţii excesiv dogmatice, urmărind să demonstreze peste tot facultatea dominantă şi raportul mecanic dintre artă şi mediu. Din acest punct de vedere, iniţiativa lui Negulescu era binevenită, denunţând forţările interpretative ale publicaţiei lui Petraşcu. Astfel, de pildă, acolo se pretindea că artistul e dator să se supună gustului publicului care-l susţine sub raport material. Negulescu, în replică, demonstrează contrariul citând exemple concludente (de la Spinoza la Slavici), tot atâtea probe ale adevărului potrivit căruia marii creatori nu s-au supus gustului public, adeseori mijloc de pervertire a autenticei chemări: „Un artist adevărat renunţă mai bine la arta sa, când nu poate produce fiindcă nevoile traiului nu-i lasă timp liber ca să producă, decât să se plece gustului mulţimii, care nu-i înţelege arta, aşa cum o înţelege el"[1].

---

[1] P. P. Negulescu, *Lucruri vechi, loc. cit.*, p. 33.

De mare interes se dovedeşte a fi modul fin, nuanţat, cum înţelege să abordeze Negulescu un alt aspect caracteristic – al esteticii tainiene. Criticul şi esteticianul francez acreditase ideea, destul de rigidă, potrivit căreia mediul (atmosfera) moral(ă) care influenţează o operă de artă şi se reflectă în substanţa ei ideatică se reduce în ultimă analiză la complexul de idei şi sentimente ale oamenilor dintr-o perioadă dată. Negulescu nu respinge radical acest credo estetic, subliniind chiar că fenomenul e explicabil de vreme ce nici un artist nu poate eluda actul necesar al contemplării lumii reale în mijlocul căreia trăieşte şi creează. Întrebarea asupra căreia îşi propune Negulescu să mediteze introduce un *distinguo* analitic, demonstrând capacitatea tânărului filozof de a discerne elementele viabile de cele ce se anulau prin exagerare în complexul unei concepţii estetice. Aşadar: „Ce iau artiştii de la oamenii în mijlocul cărora trăiesc ? Ideile şi sentimentele particulare lor, care alcătuiesc, din această cauză, atmosfera moralei particulară locului şi timpului lor ? Sau, din contră, ideile şi sentimentele comune lor cu întreaga omenire care, din această cauză, nu joacă rolul de elemente distinctive în atmosfera morală a locului şi timpului lor ? În realitate, ambele cazuri se întâmplă... E însă întrebarea, care din aceste opere sunt mai de valoare din punct de vedere artistic ? Care sunt adevăratele opere de artă ? Răspunzând la această întrebare, vom dovedi că, cu cât artistul e mai influenţat de mediul moral, în care trăieşte în înţelesul de care ne ocupăm acum – cu atât e mai inferior şi, din contră, cu cât e mai puţin influenţat, cu atât e mai superior." Normativ, autorul caută un criteriu estetic după care să poată evalua „superioritatea sau inferioritatea relativă a operelor de artă". Evident, nu trebuie să facă ostenitoare investigaţii pentru a-l găsi. Îl formulează deci cu un vădit sentiment de satisfacţie. Singurul criteriu valoric este – notează Negulescu un adevăr de uz comun – intensitatea şi durabilitatea emoţiei estetice.

Aparent banală, observația lui P. P. Negulescu este extrem de interesantă, mai ales dacă o raportăm la polemica epocii, la opiniile de obicei rigide formulate de fiecare dintre beligeranți. Viitorul autor al *Filozofiei renașterii* nu respinge nici de astă dată în chip radical viziunea istorică asupra artei. Dimpotrivă, o acceptă parțial, așezând-o însă pe temeliile solide ale general-umanului. „Artiștii, precizează autorul, iau, fără îndoială, ideile și sentimentele pe care le întrupează în operele lor din lumea în care trăiesc. Dar operele lor nu au o valoare adevărată decât numai întrucât iau din lumea în care trăiesc – nu ideile și sentimentele particulare ei, în acel moment al vieții ei –, ci ideile și sentimentele mai profunde, mai intime, mai elementare, care îi sunt comune ei în toate timpurile și comune ei cu restul omenirii. Căci numai acele idei și sentimente pot da durabilitatea – și deci adevărata valoare – operelor."[1] Autorul a exemplificat cu *Avarul* – care întruchipează un sentiment foarte general – și *Zeflemelele* de Max Rosetti și Negruzzi, exprimând un sentiment prea particular (ridicolul unor fapte ale guvernului în anii 1886-1887), prima înfruntând veșnicia, iar cealaltă uitată la numai un deceniu de la premieră. Negulescu condiționează, așadar, raportul epocă-opera de artă, de capacitatea creatorului de a exprima în lucrările sale sentimente general umane. Numai general-umanul conferă – stăruia autorul – durabilitatea artei, asigurând, în actele valorificării, o maximă intensitate emoției estetice.

În dezbaterea problemei relației dintre concret-istoric și universal-uman, Negulescu a dat deci un răspuns ponderat, la care se impune a fi remarcat faptul că principiile autonomismului estetic nu au dus la negarea brutală a viziunii istorice asupra artei. Punctul său de vedere e mult superior celui rigid afirmat de colegul său de generație Mihail Dragomirescu. Prin poziția sa

---

[1] P. P. Negulescu, *op. cit.*, p 33, 34, 41.

atât de nuanțată, în problema raportului dintre concret-istoric şi general-uman în artă, ca şi în aceea din 1894 privind rolul social al artei (vezi *Religiunea şi arta*),Negulescu – repetăm – are meritul de a fi oferit esteticii junimiste, într-o perioadă de încleştată înfruntare, o orientare nouă, care era tentativa unei acomodări cu direcțiile atunci de prestigiu în critica şi estetica europeană.

Prin punctele de vedere afirmate de Negulescu, între estetica de orientare maioresciană şi cea istorică (Gherea, Conta, Panu, Petraşcu etc.), se creau reale punți de contact, care în epocă nu au fost, din păcate, sesizate şi fructificate. Multe erori şi excese ar fi fost – poate –, în acest fel, evitate, realizându-se un echilibru fericit între istoric şi estetic.

*

Moderația lui Negulescu în interpretarea legatului estetic maiorescian apare cu reliefurile subliniate în comparație – desigur – cu convingerile rigide ale lui Mihail Dragomirescu. Şi el era un maiorescian, şi el credea în perenitatea principiilor estetice ale profesorului, şi el le confrunta cu noile puncte de vedere apărute pe plan european. Numai că, spre deosebire de Negulescu şi alți colegi de generație, Dragomirescu socotea că din acest impact al procesului de confruntare estetica maioresciană nu poate reține nimic. Singura utilitate a confruntării ar fi pentru estetica maioresciană un sporit efort de delimitare. O delimitare prin fortificarea şi clarificarea analitică a propriilor postulate, evidențiindu-le valoarea imanentă în comparație cu noile directive, considerate pasagere. Vrem să spunem că Dragomirescu nu numai că s-a menținut rigid în limitele esteticii metafizice (platoniciano-schopenhaueriană), dar a depus un efort – izbutit – de a canoniza legatul pe care l-a adoptat. Dogmatismul său sistematic a fost atât de extremist încât a trezit nemulțumirea deopotrivă a colegilor de generație ca şi a lui Maiorescu care,

acum, la bătrâneţe, prefera mijlocia şi o apropiere de noul climat literar dominat de sămănătorism.

Dar Dragomirescu era neclintit în opţiunile sale şi, convins că este cel mai fidel interpret al esteticii maestrului, considera că datoria de legatar legitim presupune în mod necesar să ducă premisele până la ultimele consecinţe. „Voiam cu orice preţ, se mărturisea mai târziu, să duc înainte mişcarea lui Maiorescu." Aceasta chiar cu preţul depăşirii esenţei maiorescianismului, deformându-l prin dogmatizare. Poate de aceea Maiorescu l-a ocolit, neacreditându-l – cum s-ar fi cuvenit – în funcţiunile oficiale de succesor (la *Convorbiri),* cenzurându-i şi blamându-i adeseori rigiditatea. (În evocarea sa din 1937, *Legăturile mele cu „Convorbiri literare"*, Dragomirescu a relatat câteva momente conflictuale cu Maiorescu datorită „spiritului meu de independenţă".)

Pare de necrezut, dar ipoteza noastră e lesne de verificat. Dragomirescu şi-a cristalizat concepţia estetică nu atât prin studierea operei profesorului său cât a celei gheriste. A debutat în anii încinşi ai polemicii cu Gherea şi faptul acesta a fost hotărâtor nu numai pentru formaţia sa filozofico-ideologică, dar şi pentru cristalizarea concepţiei estetice care, embrionar, acum s-a constituit. A fost, fireşte, o influenţă exercitată prin nevoia de delimitare. Dar nu mai puţin hotărâtoare. În articolul evocator amintit, Dragomirescu mărturisea că, decis să scrie despre *Criticile* lui Maiorescu (apărute în 1892 într-o nouă ediţie), şi-a dat seama că nu-şi poate realiza misiunea decât printr-o prealabilă analiză critică a operei lui Gherea. „De aceea articolul meu... se ocupa nu atât de *Criticile* lui Maiorescu, cât de volumele lui Gherea." Dar dincolo de introducere n-a putut avansa pentru că „nu eram pregătit s-o duc până la sfârşit aşa cum începusem". De aceea în călătoria de studii din 1893-1894, făcută în străinătate, în afara frecventării muzeelor, teatrelor şi sălilor de concert, „n-am făcut altceva decât să puric – e

cuvântul potrivit – *Studiile critice* ale lui Gherea şi să le găsesc greşelile şi afirmaţiile pripite". Desigur că pentru depistarea şi verificarea acestor erori a apelat şi la operele unor esteticieni sau critici apropiaţi vederilor lui Gherea, autorităţi europene în materie. În acest efort intensiv şi-a pus bazele, fără să-şi dea seama, viitorului său sistem estetic. *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, din 1894-1895, este nu numai ecoul imediat al preocupărilor sale din 1893-1894, dar şi „unul din fundamentele Esteticei integrale, pe care am sistematizat-o în ultimul timp". Dealtfel, în acelaşi articol memorialistic menţionează că în 1896 în redacţia *Convorbirilor* şi-a asigurat colegii că „în zece ani sistemul meu de estetică, ce de-abia atunci încolţea, are să fie primit de toată lumea"[1].

Dacă sistemul său s-a afirmat tocmai în 1928 când apar la Paris primele două volume din *Le science de la littérature* sau în 1938 când apare şi cel de al IV-lea volum al operei, dacă receptarea a fost sau nu unanimă, despre aceasta se pot angaja controverse de tot felul. Sigur e faptul că atunci, în 1893-1895, ca un rezultat al confruntării cu opera lui Gherea s-au configurat liniile esenţiale ale esteticii lui Dragomirescu. Într-adevăr, acest studiu de tinereţe prefigurează în contururi destul de clare nu numai concepţia sa estetică, dar şi sistemul său estetic, cu integralismul şi ştiinţa literaturii, ansamblate în acea ştiută arhitectonică prea sever geometrizată. Aşadar, Dragomirescu îşi concentrează atacul pe un front foarte larg, adversarul fiind la început nominalizat cu titulatura, pe care apoi o va abandona, „critica ştiinţifică". Prin această denumire destul de imprecisă (ea desemna de fapt numai o modalitate în critica literară), autorul înţelegea însă o sferă mult mai cuprinzătoare, şi anume noua orientare în estetică, pe fondul şi în prelungirea căreia

---

[1] Mihail Dragomirescu, *art. cit.*, *Convorbiri literare*, an. LXX, 1937, nr. 1-5, p. 89-90.

apăruse critica modernă, analitică. Adevăratul nume al adversarului era „istorism", reprezentând acea nouă orientare în estetică (şi critică literară) care cobora arta, în înţelesul ei înalt, din sferele universalităţii, transformând-o într-un produs oarecare, rezultat al unor accidentale şi pieritoare determinări spaţial-temporare (mediu social şi natural, structură psihică, etnic). Mai târziu avea să precizeze că, după opinia sa, spre deosebire de înţelegerea istorismului, „opera de artă trebuie cercetată în afară de condiţiile de timp, de spaţiu şi cauzalitate. Nu e nevoie să ştim nici cine a făcut-o, nici unde, nici când."[1]

În curentul istorist, dominant în estetica timpului, Dragomirescu îngloba deci deopotrivă ramura scientist pozitivistă, reprezentată de Taine şi continuatorii săi, şi cea psihologistă, opunându-i treptat o concepţie estetică şi o metodologie proprie, care, pe fondul principiilor generale ale esteticii imanente, tindea să se structureze într-un sistem original botezat, poate, aparent ciudat: „ştiinţă a literaturii". În *Critica ştiinţifică şi Eminescu* aflăm amândouă aceste direcţii ale preocupărilor estetice ale lui Dragomirescu, bineînţeles aici deocamdată sumar schiţate, dar intuite în unele dintre trăsăturile lor de bază, care vor fi dezvoltate metodic în lucrările sale viitoare. Astfel, scria contrariat Dragomirescu, concepţia „care se găseşte la temelia tuturor procedărilor aşa-numitei critice ştiinţifice, ce caută să explice operele literare prin întâmplătoare împrejurări externe, este radical falsă. Căci nu operele de artă constituie partea superficială, întâmplătoare, din om, ci tocmai ele relevă partea lui reală, adâncă şi esenţială." Sau, în altă parte: „Aşadar, noua critică nu va mai considera ca vechea aşa-numită critică filozofică, operele de artă ca ştiinţific inexplicabile, ci le va considera ca oricare alt produs natural susceptibil de a fi explicat prin condiţiunile şi cauzele ce le-au produs, care, în ce priveşte

[1] *Idem*, *Critică*, vol. II, p. 6-7.

operele de artă, se găsesc toate în personalitatea omenească a artiştilor ce le-au creat". Autorul nostru, consecvent crezurilor sale estetice, respinge ca inadecvate punctele de vedere afirmate de Taine, Sainte-Beuve, Brandes, Ribot, după care „prin cercetările asupra personalităţii omeneşti ajungem să explicăm şi deci pricepem ştiinţificeşte personalitatea artistică cristalizată în operele de artă"[1].

E necesar să se spună că în această lucrare de tinereţe aflăm expusă într-o formă primară una din ideile principale ale întregii concepţii estetice a autorului. Anume că pentru înţelegerea unei opere trebuie operată o principală disociere în personalitatea creatorului ei, prin distingerea personalităţii umane de cea artistică. Acest punct de vedere îl vom regăsi în aceeaşi vreme şi la P.P. Negulescu, în scrisoarea către Maiorescu în care prezenta amintitul plan analitic privind elaborarea unui ciclu de studii estetice. În timp ce orientările psihologiste şi cele în prelungirea lui Taine considerau că investigarea biografiei unui autor, prin relevarea trăsăturilor temperamentale, sufleteşti, social-istorice, duce la explicarea operei, Dragomirescu va stărui asupra necesităţii separării riguroase a planurilor. „În cercetarea ce urmează – scrie el în 1894 – ...voi căuta să desfac propoziţia de căpetenie a criticei «ştiinţifice» că personalitatea omenească explică personalitatea artistică în atâtea propoziţii câte feluri de explicări am arătat că se pot da operei de artă şi apoi le vom examina temeiul lor ştiinţific rând pe rând spre a vedea cât adevăr conţin şi întrucât pot corespunde ţintei finale pentru care se studiază o operă de artă."[2]

---

[1] M Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, 1895, ed. I, Socec, p. 10, 18, 19.

[2] M. Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, ed. a III-a, 1925, p. 34.

Ceea ce ţinea Dragomirescu să releve era faptul că – după opinia sa – acea numită critică ştiinţifică (psihologică şi sociologică) egalizează trăsături şi împrejurări accidentale (social-istorice şi psihologice) care ţin de natura umană a artistului cu cele de ordin esenţial şi imuabil. Or, numai acestea din urmă pot ajuta nu explicarea, dar înţelegerea operei de artă. Opera de artă nu reprezintă niciodată aspectele trecătoare şi superficiale ale sufletului omenesc („modul de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului în viaţa sa de toate zilele, precum şi împrejurările ereditare, sociale şi naturale care în chip mijlocit au contribuit la dezvoltarea acelei vieţi"), ci numai pe cele esenţiale şi durabile. Între aceste două aspecte nu numai că nu se pot stabili raporturi de egalitate, dar ele se află de cele mai multe ori în ireconciliabilă contradicţie. De pildă, demonstra Dragomirescu împotriva cunoscutei teze gheriste privind pesimismul eminescian, „personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă şi numai personalitatea lui artistică în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecţiunea, era, când era, pesimistă. Astfel că nici constituţia particulară a personalităţii sale omeneşti nu explică pesimismul său: el este inerent personalităţii lui artistice şi se datoreşte propriei sale dezvoltări, independent de stările sufleteşti ale personalităţii lui omeneşti. E un efect al imaginaţiei reflexive, nu al raţiunii practice."[1]

Pesimismul eminescian nu ar fi dar reflexul cauzal al unor trecătoare împrejurări social-istorice, al deziluziilor încercate de poet în faţa spectacolului social pe care îl contempla, ci al unui adevăr fundamental la care ajung naturile superior înzestrate, al contradicţiei dintre a fi şi a cugeta, dintre ontologic şi gnoseologic. Personalitatea umană nu poate, aşadar, explica natura creaţiei artistice. Dimpotrivă, în cazul artistului, trăsăturile

---

[1] *Idem*, p. 84-85.

sale esenţiale stratificate într-un proces particular, irepetabil în unicitatea lui, izbutesc să schimbe, să dea altă înfăţişare chiar personalităţii sale umane. În acest fel, în cazul unui creator atins de aripa geniului (şi Dragomirescu numai cu asemenea autori... trata), chiar personalitatea sa umană a beneficiat de ivirea unor noi direcţii de dezvoltare, încât critica ştiinţifică operează pe un teren care nu poate oferi indicaţii valabile pentru înţelegerea operei.

Trăsăturile esenţiale ale personalităţii artistice, ivite în adâncurile insondabile ale structurii sale sufleteşti şi care-i modelează originalitatea creatoare, se reflectă în operele de artă (în înţelesul înalt al conceptului). Iar operele de artă – ca şi trăsăturile personalităţii artistice pe care le întrupează – sunt, în genialitatea lor creatoare, în afara categoriilor spaţialo-temporale, în afara istoriei. Cum spunea Dragomirescu, „operele de artă ale unui Shakespeare, Fidias, Michelangelo, Rembrandt sunt, în ordinea cunoştinţei sintetice, tot atâtea reprezentări esenţiale ale existenţei, precum legile mecanicei şi astronomiei, în ordinea cunoştinţei analitice, sunt formulările unei părţi din relaţiunile esenţiale ce constituie aceeaşi existenţă: nici unele, nici altele nu mai evoluează; şi unele, şi altele participă din acea imutabilitate, caracteristică lucrurilor esenţiale şi permanente“[1].

Această distincţie între personalitatea umană şi cea artistică şi aşezarea artei deasupra accidentului istoric constituie, ca să spunem aşa, cheia de boltă a concepţiei estetice formulate de Dragomirescu. Opera sa capitală, *Ştiinţa literaturii* (1926, ca şi ediţia franceză – în patru volume – din 1928-1938), va relua şi mai categoric aceste teze de cardinală însemnătate, aşezându-le – din păcate – la baza opiniilor normative privind capodopera şi modalitatea studierii ei adecvate prin operaţiile vitale de selectare, comparare şi reevaluare.

---

[1] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 30.

În forma sa primară (adică până a fi fost absolutizat, canonizat şi dogmatizat), principiul acesta enunţat cu voce tare de Dragomirescu este dovada incontestabilă a remarcabilelor sale intuiţii estetice. Disocierea dintre personalitatea umană şi cea artistică a făuritorului de frumos s-a dovedit a fi un act preliminar absolut necesar pentru calitatea judecăţilor de evaluare. Astăzi e curent acceptată ca o condiţie a eliminării aprecierilor vulgarizatoare, pentru menţinerea investigaţiilor criticii în zonele esteticului. Personalitatea umană a creatorului e legată de contingenţe (sociale, politice, psihologice), care nu se reflectă necondiţionat în substanţa operei. Opera poate adeseori contrazice ansamblul contingenţelor specifice personalităţii umane a artistului. De aceea opera literar-artistică poate fi cercetată detaşat, ea constituindu-se, prin sine însăşi, drept o calitate obiectivă a realităţii. Dar aceste lucruri – azi pentru unii locuri comune – erau, nu numai la noi, cu totul inedite la sfârşitul veacului al XIX-lea, adică într-o epocă dominată de istorism genetic şi psihologism. Dacă Dragomirescu ar fi utilizat acest principiu cu pondere şi măsură, rezistând tentaţiilor spre dogmă şi sistem absolut, opera sa estetică, şi aşa interesantă, ar fi reprezentat extrem de mult în istoria universală a acestei discipline.

Încercând şi noi efortul, necesar, al comparării şi evaluării, amintim că în *Ştiinţa literaturii* Dragomirescu scria în termenii din 1894, numai că limpeziţi acum şi formulaţi în propoziţii excesiv categorice. Aflăm, de pildă, astfel de opinii estetice, familiare cititorului cunoscător al lucrărilor sale anterioare: „Materialul personalităţii omeneşti dependent de spaţiu, timp şi cauzalitate nu poate să facă parte din personalitatea artistică, decât după ce mai întâi e supusă la o întreagă serie de operaţiuni care-i schimbă cu desăvârşire natura“[1]. Sau această respingere

---

[1] M. Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii,* 1926, p. 4.

analitică a metodei istorice în literatură, altfel spus, a istoriei literare, aşa cum era practicată în epocă, în care cercetarea filiaţiilor şi influenţelor ocupa un loc important: „Orice istorie literară ia din operele poetice geniale partea care le leagă de curentele istorice, de influenţele cutăror altor opere, de particularităţile vieţii individuale sau sociale a poetului. Dar partea care o leagă de curentele generale e constituită de originalitate, de perfecta ei individualizare, de unicitatea ei. Părţile operei geniale, în care se vădesc influenţele străine, sunt tocmai elementele fără însemnătate şi subordonate altor elemente care constituie lamura de aur ce o are esenţa ei. Particularităţile care s-ar explica prin viaţa individuală şi socială a poetului fac parte din personalitatea lui omenească ce se desfăşoară în lumea fizică şi deci e străină cu desăvârşire de planul idealităţii creaţiunii, de viaţa estetică pe care trebuie s-o aibă orice alăturare la un curent, orice relevări de influenţe, orice legături cu viaţa fizică sunt de-a dreptul dăunătoare operei literare“[1]. De la *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, la *Teoria poeziei*, trecând prin articolele din *Convorbiri critice* până la *Ştiinţa literaturii*, modificările, de creştere, sunt puţin însemnate. În afara conceptului de lume a psiho-fizicului din care se constituie capodoperele artistice, deosebirea dintre etapele primare ale esteticii sale şi cele superioare, materializate în *Ştiinţa literaturii*, este numai de ordin, să-i spunem, metodologic. Acum, în opera sa fundamentală sau, în limbajul său, în această capodoperă a strădaniilor sale creatoare concepţia estetică, cu vădite tendinţe spre exces încă în expunerea ei iniţială, se dogmatizează, silită fiind să se organizeze într-un sistem estetic rigid, nu o dată, până la limitele sclerozării.

Să adăugăm că opiniile estetice ale lui M. Dragomirescu amintesc perfect pe cele platoniciene, aşa cum au fost adaptate

---

[1] M Dragomirescu, *op. cit*, p 22-23.

de Schopenhauer. În ciuda prescripţiilor lui Dragomirescu, după care filiaţiile şi influenţele n-ar afecta decât aspectele necaracteristice ale personalităţii artistice a creatorului, opera sa estetică, reflex al concepţiei sale particulare, trădează certe influenţe – ironie ! – chiar în elementele ei esenţiale. Situarea operei de artă deasupra spaţiului şi timpului, eliberată de condiţia istorică şi a nexului cauzal, vădeşte asimilarea conceptelor estetice schopenhaueriene, nu numai în spiritul, dar şi în litera lor.

Nu e aici locul analizei detaliate a sistemului estetic dragomirescian[1]. Am spune numai cu titlu oarecum conclusiv că discipolul, străduindu-se să dezvolte punctele de vedere maioresciene, s-a depărtat mult de original încât adeseori e greu să le mai recunoaştem în schelăria unui edificiu aritmetizat atât de sever încât Croce spunea că Dragomirescu confundă estetica cu zoologia. Dar destinul a vrut ca singurul sistem original de estetică românească să descindă din zonele pure ale maiorescianismului, sancţionându-i astfel o posteritate nu tocmai fericită.

*

Credem că adevărata întrupare a maiorescianismului nu trebuie căutată la exponenţii primei generaţii de junimişti,

---

[1] Invităm cititorul interesat spre studiul nostru despre opera lui Dragomirescu din volumul *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 11-123, lucrarea lui Titu Popescu, *Mihail Dragomirescu – estetician*, Editura Minerva, 1973, eseul lui Vladimir Streinu, *Un discipol maiorescian*, *Luceafărul*, 24 aprilie 1967, Grigore Smeu, *Sensuri ale frumosului în estetica românească* (Cap. III, *Frumosul psiho-fizic*), Editura Academiei, 1969 şi capitolul despre M. Dragomirescu, din lucrarea lui Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, 1976 şi cartea lui D. Matei, *Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofic şi estetic*, Editura Ştiinţifică, 1974.

neaflând acolo decât momente semnificative pentru devenirea dialectică a fenomenului esteticii junimiste. Adevăratul continuator al esteticii lui Maiorescu a fost, mai curând, Tudor Vianu. Un continuator al esteticii maioresciene, cu o largă deschidere spre noile cuceriri ale esteticii, adică interpretând opera maestrului nu în litera, ci în spiritul ei. (E ceea ce ar fi realizat, cu siguranță, un P. P. Negulescu dacă nu ar fi abandonat estetica pentru filozofie.) Cu o mărturisită formație kantiană dar beneficiind şi de alte puncte de vedere ale filozofiei şi esteticii germane (Hegel, Herbart, Schopenhauer, Nietzsche), Vianu nu a respins nici orientările psihologiste aşa cum le recomanda opera lui Fechner, Volkelt, Lipps, Lange, chiar pe Freud şi Adler. Fundamental pentru această formație în care nu trebuie văzut eclectismul cât comprehensiunea a fost contactul apropiat cu opera profesorului său Karl Groos. În studiul din 1958, *Idei trăite,* Vianu a menționat că „profesorul de care m-am legat cu deosebire a fost Karl Groos, care se găsea în faza a doua a cercetării sale... Era un reprezentant al curentului simpatiei estetice *(Einfühlung),* care prin lucrările lui, ale lui Volkelt, ale lui Lipps, domina încă cercetarea estetică a vremii. Karl Groos e oarecum tipul filozofului psihologist. Toate problemele filozofiei deveneau pentru el probleme ale psihologiei."[1] Iar opera lui Maiorescu (al cărei admirator şi exeget constant a fost Vianu) nu presupunea refuzul rezultatelor oferite esteticii de psihologie, ci, dimpotrivă, o recomanda ca un act de coabitare necesară. Nu a fost Maiorescu preocupat cu deosebire de problemele psihologiei căreia nu i s-a putut dedica pentru că – a precizat – la mijlocul veacului trecut, nu erau clarificate încă unele chestiuni fundamentale de fiziologie ? Dacă Maiorescu nu s-ar fi lăsat copleşit de alte activități (politica, avocatura, profesoratul)

---

[1] T. Vianu, *art. cit.*, *Viața românească*, 1958, nr. 4.

şi ar fi consacrat psihologiei energiile sale creatoare, cu siguranţă că ar fi făcut loc în posibilele sale studii de estetică indicaţiilor sugerate de psihologie. Aşa stând lucrurile, un continuator al operei lui Maiorescu se demonstra a fi Vianu şi nu Dragomirescu care în *Ştiinţa literaturii* decidea ritos că toată strădania lui Fechner şi a şcolii sale „este aproape nulă din punct de vedere estetic. Psihologia este una şi Estetica este alta."[1]

Cine ar putea nega că, de fapt, concepţia estetică a lui Vianu zăgăzuieşte valoarea esteticului de celelalte valori ale realului istoric? Dar a negat purismul, concepând esteticul cu valorile sale ca o componentă în totalitatea culturii şi a vorbit nu o dată de „întinderea bazei morale pe care se ridică o operă artistică de prim ordin"[2]. Cum a observat un comentator avizat al operei lui Vianu, în concepţia sa „atitudinea estetică nu înlătură teoreticul sau moralul, ci asociază feluritele valori în interiorul unei structuri psihice, devine o modalitate de interpretare a realităţii"[3]. Vianu nu a fost un adversar al istorismului, nu a izolat estetica şi nici ceea ce a numit ştiinţa generală a artei de ştiinţele particulare, nu a fost un purist (ci un adept al principiului autonomiei artei în sfera mai largă a tuturor valorilor conştiinţei sociale; a respins deci ideea sincretismului valorilor), a considerat că în opera de artă, ca unitate autotelică, „conţinutul nu este indiferent" şi că a disocia acest element de structura formală a operei este „o adevărată degradare estetică", a evidenţiat necesitatea normelor în estetică (ceea ce nu înseamnă că a optat pentru o estetică simplist normativă) în sensul situării judecăţilor estetice şi a actului creator pe fundamentele unor

---

[1] M. Dragomirescu, *op. cit.*, în ed. cit., p. 475.

[2] T. Vianu, *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 59.

[3] Ion Ianoşi, Studiu introductiv la *Estetica* lui Vianu, ed. cit., p. XXI. Vezi, de asemenea, Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Editura Ştiinţifică, 1968.

criterii şi metodologii adecvate, a profesat un umanism şi raţionalism constructiv, a ştiut să treacă puntea de la kantianism la psihologism şi de aici la fenomenologie, materializând – cum s-a observat – iniţiativa de a armoniza punctul de vedere al esteticii imanente, cu cel sociologic, psihologic şi fenomenologic, într-un edificiu teoretic coerent, echilibrat şi rezistent. Nimic în concepţia sa larg comprehensivă din dogmatismul exclusivist, intolerant, al esteticii lui Dragomirescu. Dragomirescu a năzuit – în plin secol XX – să creeze un „sistem" estetic, după modelele anacronice ale secolului trecut (nu uităm că toate iniţiativele lui Dragomirescu au fundamentele în secolul XIX, iar modele îi erau Kant, Hegel, Schopenhauer). Vianu, lucid, a năzuit să ridice edificiul unui *tratat* de estetică, elaborat cu minuţie ştiinţifică (utilizând pentru aceasta varii izvoare şi metodologii) pe fundamentele unei concepţii originale, constituită metodic în urma studierii atente a tot ceea ce durase disciplina esteticii de la începuturi până în deceniile contemporane lui. Iar efortul nu s-a oprit în 1945 (când a apărut a treia ediţie a *Esteticii),* ci a continuat într-o stimulativă nevoie de înnoire, fructificând adecvat elemente ale filozofiei şi esteticii marxiste.

Vianu a înţeles, ca nimeni altul dintre esteticienii români, lecţia îndrumătoare a operei lui Maiorescu. I-a utilizat direcţia în spiritul ei, practicând cu înţelegere, discernământ şi un apreciabil sentiment al relativului, punţi de contact spre orientările pe vremuri adversare. E calea – cum vom arăta – pe care au practicat-o în aceeaşi vreme marii critici români ai epocii ce se revendicau, şi ei, din descendenţa maioresciană.

5. Tudor Vianu are, fără îndoială, dreptate. „Maiorescu este un legiuitor. Mai multe generaţii au recunoscut în opera lui pactul fundamental al culturii noastre intelectuale."[1] Această

---

[1] T. Vianu, *Junimea, Opere,* ed. cit., vol. II, p. 183.

caracteristică, fără îndoială definitorie pentru personalitatea lui Maiorescu, se verifică şi în activitatea sa de critic. Nu a fost, vom stărui mai încolo, un critic în sensul modern, actual al termenului. Dar, atunci, cel puţin până prin 1890, nici nu era nevoie. Maiorescu este în critică literară, ca şi în alte compartimente ale preocupărilor sale, partizanul atitudinilor de directivă. El indică un drum de urmat şi, curăţindu-l prin decise acte asanatoare, îl face practicabil. Chiar dacă are, în critică, predecesori, studiul său din 1867 se constituie, cu adevărat, drept pactul fundamental al criticii româneşti, cu un rol şi o eficacitate hotărâtoare. Rolul său pentru cultura şi literatura românească este al unui Boileau sau al unui Lessing care cu gustul şi vocaţia extraordinară a izbutit – ajutat de amintitele principii estetice – să cureţe peisajul literar, pregătind terenul pentru ceea ce urma să vină.

Urmărind scopuri de directivă legislatoare, critica literară junimistă reprezintă înainte de toate o reacţie sociologică de ordin cultural faţă de cultura timpului. Primele studii maioresciene (ca şi articolele de critică semnate de Carp) pornesc de la ideea evidentă că literatura e o componentă importantă a culturii. Erorile ca şi deficienţele literare pe care le veştejesc atât de riguros sunt semnalate ca datorindu-se unor neajunsuri culturale ale epocii. „Căci dacă lipsa de orice literatură – precizează criticul la sfârşitul studiului său – este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă şi urâtă este cel dintâi pas spre degradarea culturii începânde."[1] Şi în 1869: „De la sine

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, ed. cit., p. 70. Nu alta era opinia lui P. P. Carp. Constatând că *Răzvan şi Vidra* se bucură de audienţă şi de succes, a considerat necesar să protesteze. Nu atât, spunea, împotriva autorului, cât a carenţei de gust a publicului: „Să se găsească scriitori cari împinşi de o fatală boală din viaţa şi lumina unor elucubraţii ca *Răzvan Vodă*, aceasta s-a văzut ades, să se găsească însă un public ce le dă o neînţeleasă

nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni; căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, şi datoria de a afla adevărul şi de a combate eroarea se impune fără şovăire fiecărui om care nu se mulţumeşte cu existenţa sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea şi la nefericirea naţiunii din care s-a născut". Şi tot acolo, referindu-se la obiecţia, care i se aducea în replică de către adversari, că începuturile în cultură sunt întotdeauna mici şi oricum ele nu trebuie descurajate, criticul precizează: „dacă e vorba de calitate, de valoare intensivă, atunci toate începuturile sunt mari. Un început de cultură, în orice ram al ei s-ar întâmpla, trebuie să cuprindă întâi ceva ce nu a fost până atunci în viaţa publică a acelui popor, dar al doilea, totdeauna ceva ce poate servi de fundament pentru o clădire şi urmare mai departe. Numai cu aceste două elemente este un început."[1] Şi, în sfârşit, cu un an mai înainte, în acel vestit *În contra direcției de astăzi în cultura română*: „Căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi şi această formă binefăcătoare a vieţii omeneşti; dar cu o cultură

---

aprobare, aceasta e mai rar şi mai grav. Mai rar, pentru că simţul frumosului e un ce firesc şi primordial în om, neatârnat până la un oarecare punct de individualitatea popoarelor şi de gradul civilizaţiei la care ele au ajuns: mai grav, pentru că o asemenea aprobaţiune dovedeşte nu o lipsă, ci o corupţiune de gust, ce trebuieşte combătută cu cea mai conştiincioasă energie, de nu voim să devie fatală pentru avântul literar al ţărei noastre. Ce plăcere de a produce un adevărat poet ca d. Alecsandri, când tot acea laură aşteaptă pe pseudo-poetul ? El ajunge silit, aş zice că nu meritul, ci hazardul sau moda hotărăşte şi, descurajat, el lasă să cadă braţul ce scotea din liră melodii armonioase... Pericolul este deci iminent şi lupta devine o datorie." (Recenzie din *Convorbiri literare*, I, nr. 18 [15 noiembrie], 1867. Apud. antologia lui E. Lovinescu, *P. P. Carp, critic literar şi literat*, 1941, p. 49-50.)

[1] *Idem, Observări polemice*, ed. cit., p. 139, 140.

falsă nu poate trăi un popor şi dacă stăruieşte în ea, atunci dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a istoriei: că în lupta între civilizarea adevărată şi între o naţiune rezistentă se nimiceşte naţiunea, dar niciodată adevărul"[1]. E evident că cenzura literară pe care o exercită junimismul, cu necesară responsabilitate, e o componentă a unui program general de edificare a culturii.

Aşa se întâmplă că avem de consemnat un fenomen cu implicaţii vădit paradoxale. Demersul critic junimist care a statuat necesitatea autonomiei esteticului pentru a separa, de pe aceste postamente, complexul valorilor şi-a îndeplinit programul urmărind o neascunsă finalitate culturală. Ba chiar nu o dată literatura, vrem să spunem esteticul, a fost integrat deliberat în sfera mai largă a culturii. Se anula astfel din capul locului principiul suprem al separării sferelor în favoarea unui sincretism principal ? Da şi nu. Realitatea este că Maiorescu a procedat chiar de la început prin a integra literatura în sfera mai largă a culturii, considerând că asanarea şi ridicarea ei, pe temelii solid construite, se pot realiza prin reconsiderarea a însuşi statutului literaturii, îndreptată spre ea însăşi. Desigur, acest comandament a fost realizat prin proclamarea şi practicarea autonomiei esteticului. Dar niciodată, şi cu deosebire la început, nu a fost ignorată finalitatea culturală, după cum nu a fost operată o disociere între literatură şi sfera culturii. Spiritul integrator între cele două valori (sau concepte) a funcţionat exemplar, fără ca disocierea între estetic şi ceilalţi factori să fie compromisă. Vianu nu greşea de aceea când spunea, în 1941, că au avut dreptate acei care „au recunoscut în el (în Maiorescu, n.n.) mai mult un critic al culturii decât al literaturii. Şi, fără îndoială, apropiindu-se de fenomenul literar, Maiorescu o făcea, mai ales în primele lui studii, cu interesul pe care îl merită

[1] T. Maiorescu, *op. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 154.

literatura ca o parte importantă a culturii unui popor“[1]. Urmărind deliberat asemenea scopuri, Junimea a înțeles că ele nu pot fi realizate exclusiv pe calea literaturii. Politica spre care se va îndrepta activ din 1870-1871 a fost considerată, în consecință, şi ca un veritabil propulsor al culturii. Se consideră că prin activitatea politică în planul strict cultural, dar şi în cel mai larg al spiritului public, se va ajunge la idealul preconizat. Maiorescu, preocupat de afirmarea direcţiei noi, se întreba: „Va avea România un viitor ? *Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica şi a purta sarcina culturei ?* (s.n.) Căci cultura e o sarcină care cere şi consumă neîntrerupt puterile vitale ale unei naţiuni. Va putea să păşească în lucrare paşnică pe aceeaşi cale pe care civilizaţia apuseană a adus atâta bine omenirii ? O parte a răspunsului atârnă de la direcția spiritelor din societatea de astăzi, direcţie a cărei manifestare este literatura în înțelesul cel mai larg al cuvântului.“[2] Este aici (în întrebare şi în răspuns) evident mărturisită convingerea că numai prin literatură, altfel spus, prin practicarea singulară a criteriilor estetice, idealul urmărit nu va putea fi atins. Era – se admitea – necesară o adecvată politică a culturii, pentru educarea spiritului public.[3] Iar politica în planul culturii era ea însăşi concepută ca o componentă a activităţii politice în general.

Cine crede că între planul literar-estetic şi cel cultural-politic din structurile junimismului s-a înălțat o strictă separaţie înțelege puţin din ţelurile înalte ale acestei mari orientări, ale acestui foarte important curent complex alcătuit. Pare paradoxală,

---

[1] T. Vianu, *Titu Maiorescu – estetician şi critic literar, Opere, ed. cit.*, vol. II, p. 345.

[2] T. Maiorescu, *op. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 157.

[3] Vezi şi Vladimir Streinu, *T. Maiorescu*, în *Clasicii noştri*, ed. cit., p. 65.

dacă nu chiar incredibilă această afirmaţie. Dar ea se verifică lesne pentru oricine examinează chestiunea lucid şi fără preconcepte. Pare paradoxală şi incredibilă pentru că, ştie oricine, junimismul a proclamat deschis şi viguros, încă de la 1867, principiul autonomizării criteriilor estetice în actele de evaluare. Dar aceasta numai în planul strict al evaluării fenomenului literar. Numai că literatura nu a fost înţeleasă de factorii responsabili ai Junimii ca un domeniu autonom. A fost firesc integrată în sfera mai largă a culturii, iar cultura – considerată şi ea ca o componentă a spiritului public. În această viziune integratoare nu toate componentele au fost socotite egal de importante, după cum pentru statutul şi evoluţia fiecăruia nu au fost utilizate aceleaşi criterii şi procedee. Dar niciodată independenţa unei componente nu a fost ridicată dincolo de autonomia ei relativă, iar activitatea publică, denumită, cum se cuvine, politică, nu a fost neglijată pentru realizarea scopului care era unitar. Principiul adevărului şi al asanării, peste tot urmărit, constituia liantul care unifica efortul junimist într-un tot inextricabil. Cel care mai are îndoieli ar trebui să mediteze asupra acestei propoziţii maioresciene din 1886 (la care vom reveni într-o altă ordine de idei): „Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ştearsă de la ordinea zilei pentru părţile esenţiale în literatura proprie şi în ştiinţa teoretică. *Rămâne încă la ordinea zilei în politică,* dar de aceste nu ne ocupăm aici“ (s.n.)[1]. Sau iat-o exprimată tot de Maiorescu şi parcă mai apăsat într-o scrisoare din mai a aceluiaşi an 1886 către I. Slavici: „Însă d-ta n-ai înţeles un lucru: *absolut aceeaşi lucrare, în acelaşi sens, pentru acelaşi adevăr şi bine pe care a făcut-o Junimea în spiritul literar, o face în spiritul politic* şi este în chiar momentul de faţă pe calea sigură

[1] T. Maiorescu, *Poeţi şi critici,* ed. cit., vol II, p 286

a izbândei"[1] (s.n.). Ideea aceasta a unității programului junimist o întâlnim curent în presa de orientare junimistă, exprimată limpede și fără echivoc. „Este nevoie, se scria într-un editorial al *României libere* din 1885, de o nouă direcțiune în activitatea noastră, atât individuală cât și publică. Această idee grupul nostru a înscris-o de mult pe steagul său și s-a silit a convinge pe cei ce gândesc despre greșita direcțiune de până acum, precum și asupra noului drum pe care trebuie să apucăm. Lupta noastră a izbutit în parte în liberatură; vom izbuti, credem, cu o mai serioasă dezvoltare culturală a celor ce iau parte la viața publică a statului și în politică."[2]

Citatele, vrem să spunem preciziunile de acest fel, ar putea continua încă mult, toate articulându-se în același plan unificator. Revitalizarea literaturii considerată ca realizabilă prin intermediul efortului cultural și politic, după cum asanarea spiritului public era socotită ca fiind și o rezultantă a ridicării generale a nivelului cultural. Toate conjugându-se într-un efort general, ansamblul fiind înțeles ca suma strădaniilor în fiecare sector, niciodată izolat dintr-o totalitate unificată programatic. Junimismul astfel înțeles devine expresia creatoare a spiritului național în toate domeniile implicate: literatură, cultură, spiritul public. Un *summum* de valori intercondiționate *cu o relativă autonomie*, niciodată separate însă de zăgazuri izolaționiste. Autonomia esteticului proclamată necesar în directivele criticii literare a fost ea însăși subordonată programului general cultural și politic – fără a i se știrbi din statutul ei independent – *căpătând astfel înfățișarea, socotită necesară, a unei reacții sociologico-culturale de mare însemnătate.*

---

[1] I. E. Torouțiu, *Studii și documente*, vol. III, p. 173.

[2] *România liberă*, IX, nr. 2297, (13 martie) 1885.

*

Estetica şi critica literară nu pot fi disociate, de vreme ce aceasta din urmă este o modalitate aplicată a celei dintâi. A vorbi de criticul Maiorescu, de critica literară practicată de junimism deosebit de programul estetic general e, de aceea, o imposibilitate metodologică. Noi am separat-o aici (fireşte relativ !), totuşi, şi din raţiuni strict metodologice. Am adoptat un model ilustru (cel al lui Vianu) care l-a analizat pe Maiorescu estetician şi critic literar, nu fără a aşeza o aparentă linie despărţitoare între cele două compartimente, înţelese totuşi unitar. I-am urmat exemplul. A-l deosebi pe esteticianul de criticul Maiorescu devine o imposibilitate. Propoziţiile estetice îl definesc pe critic, după cum demersul critic îl invocă mereu pe estetician. Mai ales că Maiorescu – am mai spus-o ! – nu a fost un estetician cu pretenţie de sistemă, ci un critic ce avea chiar şi pentru această îndeletnicire opinii speciale pe care un profesionist de azi al disciplinei nu le-ar putea accepta. Dar în ciuda acestei opinii despre statutul disciplinei căreia nu înţelegea să-i asigure un exerciţiu permanent, cu o ritmicitate fixă pliată strict pe comentarea fenomenului literar, Maiorescu este neîndoielnic întemeietorul criticii româneşti. Ştim că a avut predecesori, dintre care unii realmente notabili. Dar rolul de ctitor, în sensul propriu al termenului, l-a avut criticul Junimii. A fost, e necesar să stăruim, nu un pionier, ci un ctitor, care a ştiut să slujească exemplar, decenii de-a rândul, în edificiul de el întemeiat. Şi, fără îndoială, tocmai acestui har şi statornicie în activitate i se datorează în mare măsură marea şcoală care a reprezentat Junimea pentru literatura noastră. Pompiliu Constantinescu avea negreşit dreptate când spunea că nefericirea generaţiei de scriitori paşoptişti stă în aceea că nu a avut un critic. Nu-l uităm pe Kogălniceanu. Dar istoricul şi marele bărbat politic a fost un critic prin accident (câtă vreme – puţină

– a fost) mai mult ca un reflex necesar al vocaţiei sale de animator cultural. Fără acest critic, generaţiei paşoptiste i-a lipsit personalitatea propulsoare, cu rol de arbitru şi judecător, care să selecteze valorile, să descurajeze nechemaţii, să găsească mijloacele de a metamorfoza – unde era necesar – entuziasmele prea generoase în rigoare estetică, despărţind bărbăteşte diluţia verbală de verbul transfigurat. Şi poate că lipsa unei personalităţi critice a fost şi fatalitatea acestei mari şi frumoase pleiade scriitoriceşti care a aşezat doar temelii fără a ajunge să detaşeze excepţiile. Dar – cine ştie ? – repetând astăzi banalizata propoziţie hegeliană, am putea spune că această personalitate critică nu a apărut în epoca paşoptistă pentru că nu era încă necesară, sau nu se maturaseră condiţiile pentru ivirea ei. Sunt, ştim bine, ipoteze. Singurul lucru comentabil e faptul inexistenţei unui mare critic care să fi reprezentat generaţia paşoptistă. Junimea l-a avut. Şi el a fost, cum era necesar atunci, un critic de direcţie care a diriguit conştiinţele, neocolind nici modalitatea criticii de susţinere.

S-a spus, nu fără dreptate, că Junimea, şi Maiorescu în special, a conferit criticii un statut exclusiv cultural. Dar putea avea critica, la 1867 şi chiar mai târziu până după 1880, un alt statut decât cultural ? Ea a avut la început misiunea nu de a promova valori cât să descongestioneze terenul ocupat de nechemaţi. Că acţiunea de curăţire s-a dovedit a fi prea radicală, cuprinzând în aria ei şi câteva valori autentice este prea adevărat. Dar radicalitatea era ea însăşi o condiţie esenţială a misiunii asumate de Maiorescu. Şi o cumpănă în acţiuni cu caracter radical e greu de menţinut. Riscul exageraţiei e cumva inevitabil, deşi unele măsuri de temperanţă se cereau luate. Mai ales că junimiştii se revendicau din principiile evoluţioniste. Or, din această perspectivă, unele din valorile epocii erau, pentru nivelul literaturii de atunci, oricum demne de considerat. Se întâmplă însă că aceste rigori ale principiilor evoluţioniste nu au fost îngăduite şi în ideologia literară junimistă. Aici au operat,

chiar de la început, criterii clasiciste, judecățile de apreciere luând drept etalon modelele ilustre. Firește, nu era indicat a se proceda prin acordarea de „rabat“ și examenul să ia în calcul un procentaj de scăzământ autoimpus. Dar, oricum, a-l judeca pe George Sion sau Bolintineanu în funcție de modelul lui La Fontaine sau tot pe Sion în comparație cu Lessing iar pe Hasdeu în funcție exclusivă de definiția lui Schopenhauer asupra tragediei,[1] nu era tocmai o modalitate născătoare de rezultate asanatoare. Dar nu uităm ceea ce am spus mai înainte, misiunea junimismului în critica literară presupunea radicalitatea și aceasta nu se putea exercita cu ajutorul criteriilor evoluționiste. Critica culturală maioresciană, adaptată necesității istorice, decurgea din poziția sociologică în literatură. Pentru că ce alta decât o atitudine sociologică în planul literaturii este procesul întreprins întregului peisaj al liricii timpului ? Rechizitoriile

---

[1] „Pentru o fabulă bună – scrie P. P. Carp în recenzia la volumul lui G Sion – însă cerințele la care un gust luminat obligă pe poet sunt atât de mari, încât nu cunoșteam decât pe singurul La Fontaine ce le-a satisfăcut pe toate. O scurtă cercetare critică ne va proba aceasta și suntem convinși că dacă d. Sion și-ar fi dat seama...“ Urmează „cea mai bună definiție a fabulei (ce) ne este dată de Lessing“ (după *Disertații despre fabulă*) și mereu „Lessing ne învață“, „Lessing ne arată“, „completând definiția lui Lessing vom observa că...“ sau „dacă d. Sion ar fi meditat puțin pe La Fontaine care tocmai...“ Procedeul fusese utilizat aidoma mai înainte, de același Carp, în vestita recenzie la *Răzvan și Vidra* de Hasdeu. Cum comenta o dramă, cita opinia lui Schopenhauer despre dramă, după care începea evaluarea. „Aplicând acum aceste idei la drama d-lui Hasdeu și întrebându-ne care este acțiunea, mărturisim în toată umilința că nu putem găsi nici un răspuns cât de puțin satisfăcător.“ (În E. Lovinescu, *P. P. Carp, critic literar și literat*, p. 66-71, 80.) Nu altul va fi procedeul lui Maiorescu, deși criticul mânuia arta comparării și a supunerii la modele cu infinit mai multă suplețe.

întreprinse în planul ideologiei erau prelungite şi în cel al literaturii. Numai că de astă dată nu în sens restrictiv – din perspectiva ideologiei restauraţiei târzii – ci, dimpotrivă, în sens modern, pentru racordarea fenomenului literar-cultural românesc la cel european. În acest fel şi pentru acest scop critica maioresciană a supus întreaga noastră cultură modernă unui proces necesar de reevaluare. Prin confruntarea cu nivelul culturii europene, i-a fixat un etalon îndrăzneţ sub specia eternităţii valorilor. E lesne de înţeles că, supusă unor asemenea comandamente, critica practicată de Maiorescu nu putea fi, până mult târziu, decât culturală. Până la apariţia marilor valori o critică analitică nici nu avea obiect. De aceea maniera definită drept judecătorească, normativă şi de directivă generală. Totul sprijinit pe principii estetice clare, ferme şi indiscutabile.

I-a fost dat, aşadar, criticii literare româneşti să se constituie ca disciplină sub semnul incontestabil al rigorilor estetico-filozofice. Maiorescu şi-a sprijinit opiniile (la început rechizitoriale) pe un concept despre natura esteticului. De la acest punct iniţial au pornit toate elaborările sale critice care nu au exclus din analiză (chiar în anii de început) raportul necesar dintre literatură şi ansamblul formelor culturale. Parafrazând clarificări mai recente, am spune că spiritul tutelar al Junimii şi-a propus să reflecteze asupra modului cum o experienţă individual istorică poate şi trebuie să dobândească în conştiinţa adevăratului creator o experienţă umană universală. Pare paradoxal că o critică uzând de modalităţi clasiciste, postulând necesitatea evaluării în funcţie de modele ilustre ale genurilor literare (deci aparent ignorând istoricitatea fenomenului literar) să fi urmărit în demersurile sale raportul necesar dintre estetic şi cultural. Aceasta deopotrivă în premisă ca şi în finalitatea demersului. Nu a fost, cum se ştie, o critică profesionistă, aplicată, iar Maiorescu nu a fost un profesionist al criticii în sensul actual al disciplinei atât de specializat foiletonistică. S-ar putea deduce de aici că acestui

statut al criticii preconizate de junimism i se datoreşte sprijinirea pe un concept filozofic asupra naturii esteticului ? Fără îndoială că situaţia specială amintită a contribuit la această configurare. Dar e greu de presupus că Maiorescu, cu formaţia sa şi cu convingerile sale asupra rosturilor criticii, ar fi abandonat un statut la crearea căruia contribuise hotărâtor. De altfel, faptul e evident în epoca târzie, când modalitatea criticii analitice e totuşi – în ciuda unor prejudecăţi tenace – practicată. Fireşte, nu la modul foiletonistic, cu preocupări constante de comentare cu o ritmicitate fixă a apariţiilor. Important e totuşi faptul abordării modalităţii criticii analitice. Dar, cum spuneam, şi acum fără a abandona conceptele filozofice despre natura esteticului.

Este adevărat că Maiorescu, în 1868, când a recenzat culegerea de lirică populară datorată lui Alecsandri, se arată nemulţumit că publicaţiile s-au limitat a anunţa volumul (cum au procedat iniţial şi *Convorbirile)* fără a trece apoi la comentarii: „Însă acel anunţ al momentului nu este îndestul pentru cerinţele criticei literare". De aici ar reieşi că în toate ocaziile comentarea analitică se impune de vreme ce, se precizează, acestea sunt „cerinţele criticei literare". Concluzia ar fi eronată. Maiorescu socotea că asemenea operaţii de mărunţire nu sunt necesare în stadiul respectiv. Din când în când câte o recenzie (precum cele, amintite, ale lui Carp) comenta o apariţie. Şi mai totdeauna cu scopuri mărturisit negatoare. Aceste recenzii desfiinţătoare se integrau însă şi ele programului general al criticii junimiste care pornea de la ideea că examenul trebuie să fie global, ca un necesar efort de sinteză asupra întregului peisaj literar. E inutilă o mărunţire a peisajului – spune limpede subtextul studiului maiorescian din 1867 – pentru a dezvălui carenţele, mereu aceleaşi, la registrul fiecărui poet sau al fiecărui volum din aceeaşi operă. Poate că de aceea Maiorescu nici nu a socotit utilă profesionalizarea criticii literare şi nu a scris în domeniul pe care l-a întemeiat şi l-a reprezentat cu atâta strălucire decât câteva

articole numărate pe degetele unei mâini. Vianu considera că la aceasta a contribuit şi formula sa artistocratică de viaţă care îi impunea să slujească literatura fără să i se robească, s-o conducă fără a i se subordona permanent. Incontestabil, observaţia lui Vianu nu trebuie eludată din apreciere, ea aducând o preţioasă apreciere de ordin psihologic. Dar chiar ţinând seama de această precizare, rămâne în picioare, credem, motivaţia opiniei conducătorului Junimii despre condiţia criticii de directivă. O acţiune de îndrumare şi stimulare la început pentru eradicarea terenului, apoi promovarea valorilor autentice de el selectate.

6. Se crede curent că în exerciţiul critic al Junimii se pot deosebi două mari perioade, diferenţiate nu numai temporal, dar şi ca modalitate de a aborda fenomenul. Observaţia nu e lipsită de temei şi mai încolo o vom comenta şi noi. Deocamdată am vrea să notăm ceea ce apare cumva ca o ciudăţenie. Maiorescu, ca un logician ce era, nu şi-a definit din capul locului modalitatea criticii pe care înţelegea s-o practice. Altfel spus, nu şi-a definit termenii cu care pornea să opereze. (Lucrul pare oricum curios pentru un logician.) Formula criticii sale pe care unii au numit-o generală, alţii de directivă iar alţii judecătorească – şi care a fost atât de mult discutată sau controversată – a fost precizată târziu, tocmai în 1886. Adică atunci când îi anunţa sfârşitul. Ciudăţenia, chiar dacă e semnalată, este poate numai aparentă. Conducătorul Junimii nu a socotit util să-şi definească formula, considerând, probabil, că ea poate fi lesne descifrată din chiar textele critice care o descriu. Fapt este că în 1886, în *Poeţi şi critici*, o aflăm pentru prima oară precizată. Şi o făcea aproape la un deceniu şi jumătate după ce în *Direcţia nouă* anunţase noua mişcare literar-culturală. Rezultatele erau cu adevărat însemnate chiar dacă meritele nu au fost integral ale Junimii. Cum vom arăta, meritului acţiunii de eradicare întreprins de Junimea i s-a asociat un mare noroc. *Norocul apariţiei lui*

Eminescu fără de care Junimea nu ar fi devenit, literar vorbind, ceea ce a fost. Dar indiferent de motivații și împrejurări, Maiorescu avea dreptate să semnaleze că de la *Direcția nouă* s-a constituit „o întreagă mișcare ce dă ultimului deceniu un aspect cu totul deosebit și îmbucurător“. În funcție de aceste mutații fericite, conducătorul Junimii a precizat condiția necesară a criticii. Nu numai a sa, dar a disciplinei însăși.

Înainte de orice comentariu să citām textul: „În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care *se face*, mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densușianu etc. etc. *Cuvintele din bătrâni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicționarului Laurian-Massim și a rătăcirilor «filologice» din Târnave. Și așa mai departe. Nu e vorbă, aprețierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală, și noi înșine am citat mai sus articolele d-lor Onciul și Bogdan ca un semn binevenit al timpului de îndreptare. Dar aceste sunt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ștearsă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică. Rămâne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici. Misiunea criticei – misiune dealtminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei – ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amorțită de pâcla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare. Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou: în dreapta și în stânga trebuiesc desfundate alte șiroaie, care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mult mai afund. Fără îndoială, rectificările, mai ales în materie de știință nu vor

putea lipsi uneori din o apreţiare a operelor celor mai bune; fără îndoială, în mijlocul unei activităţi critice pentru răspândirea lucrărilor sănătoase se va simţi pe ici, pe colo şi necesitatea unei loviri directe în contra nulităţilor, care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturei: „un energic «în lături !» va trebui dar din când în când să fie rostit în orice mişcare intelectuală. Însă de aci nu rezultă că ar fi bine să se piardă acum timpul cu o tendinţă critică în contra acelora care au meritul de a reprezenta astăzi însăşi mişcarea cea bună în o parte esenţială a ei.“[1]

Acesta este textul. Pe marginea lui s-a discutat mult. S-a spus – şi de câte ori ! – că pur şi simplu prin această declaraţie de principii Maioreseu ar fi semnat aproape un act de deces al criticii literare[2], de vreme ce rostul ei era redus la rostirea, când şi când, a unui energic „în lături !“ împotriva nechemaţilor sau la „apreţierile critice izolate“. Ambele cazuri de tolerare a criticii au fost considerate a fi situaţii limită, în spaţiul cărora critica nu-şi poate exercita, cum se cuvine, sacerdoţiul. Dar nu uităm că Maiorescu avea opinia sa despre raţiunea şi statutul criticii pe care înţelegea s-o păstreze în registrul grav al directivei, de conştiinţă a literaturii fără a i se subordona total. Gherea vorbea în articolul la care ne-am referit despre dispariţia modalităţii critice, denumită de el judecătorească, lăsând să se înţeleagă că Maiorescu a fost personalitatea chemată de istorie să exercite tocmai această misiune, în care critica nu putea fi decât astfel

---

[1] T Maiorescu, *op. cit.* vol. II, ed cit., p 286-287.

[2] În epocă Gherea a fost poate cel dintâi care s-a oprit la această interpretare În articolul său din 1887, *Critica criticei* (devenit în volum *Asupra criticei),* scria: „Eminentul nostru critic, d-l T. Maiorescu, în articolul său *Poeţi şi critici* exprima o părere care a trebuit să facă pe mulţi să se mire. D-sa zice că în ţara românească n-are ce mai căuta critica, deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acum nu mai are.“ (Cf. *Studii critice,* ESPLA, 1956, vol. I, p. 62.)

concepută. Noua modalitate a criticii, modernă, analitică, Maiorescu nu o mai poate – credea Gherea – practica pentru că opiniile sale despre condiția criticii sunt altele.

Observațiile lui Gherea cuprind, incontestabil, adevăruri, ca şi exagerații, la care ne vom referi într-un alt capitol. Important e aici să subliniem că ele nu-l contestă defel (cum s-a acreditat !) pe criticul Maiorescu. Dimpotrivă, îi reliefează extraordinarul rol exercitat în renaşterea literaturii române moderne. Aceasta deşi articolul lui Gherea avea un fond polemic nemijlocit, înfruntându-se nu numai două personalități, ci efectiv două şcoli, două direcții în cultură, estetică şi ideologie. În comparație cu aprecierile negatoare ale dizidenților junimişti de mai târziu (de felul lui N. Petraşcu), observațiile lui Gherea apar – fără exagerație spus – elogioase. Din observația lui Gherea pe marginea opiniei maioresciene despre critică, exprimată în 1886, se poate reține însă convingerea sa că o etapă a criticii se încheiase. Dacă Maiorescu putea sau voia să utilizeze instrumentele noii modalități critice, continuându-şi destinul de mentor al literaturii române, e inutil să dizertăm. O etapă a criticii se încheiase într-adevăr. Dar cu aceasta rațiunea criticii nu încetează total. Dealtfel, aceasta lasă şi Maiorescu să se înțeleagă în articolul său.

Ce-i drept, se vede bine din citatul reprodus, Maiorescu reducea actul critic la „critica generală“, altfel spus, la acțiunea de direcționare şi îndrumare sprijinită pe estetică. E potrivit să se vadă aici o înțelegere pedagogică asupra misiunii critice, de vreme ce, se spune în textul la care ne referim, literatura s-a înviogorat definitiv, a depăşit stadiul infantil din 1867 încât operațiile educative (altfel spus, critică literară de directivă) devin inutile. Dar, din nou, în acest text Maiorescu nu vorbeşte de renunțarea totală la actul critic, ci de încetarea „criticii generale“. Şi nu e oare îndreptățit să înțelegem prin acest concept, de fapt, fundamentele estetice ale criticii literare ? Doar

Maiorescu în puţinele sale studii de până în 1886 a confundat critica literară cu estetica sau, mai bine, a redus critica la fundamentele ei estetice. Cu asemenea fundamente estetice a izbutit Maiorescu să realizeze ceea ce numea „sinteza generală în atac“ şi „izbirea unui întreg curent periculos“. Să vedem şi în aceste acţiuni alte denominaţii pentru actul critic ? Acestui statut al criticii îi semna Maiorescu actul de deces în 1886.

Dar ar fi exagerat, nedrept să spunem că Maiorescu a limitat critica exclusiv la această condiţie de generalitate încrucişată cu estetica (tot atât de generală) cu ajutorul căreia se îndruma viaţa literară şi se realiza „izbirea unui întreg curent periculos“ ? Credem că o asemenea interpretare ar fi o efectivă exagerare deformantă. Ce-i drept, Maiorescu nu a pus mare preţ pe critica literară, de vreme ce a subliniat că misiunea criticii a fost „de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanţă în modestia ei“. Importanţă în... modestie e o tipică formulă de diplomaţie maioresciană pentru a conferi demnitate unei situaţii fatal diminuate. Dar în această condiţie modestă (ba chiar mai modestă decât în epoca trecută când exercita funcţiunea de utilitate, totuşi majoră de „izbire a unui întreg curent periculos“) critica putea, trebuia să-şi menţină statutul existenţial şi funcţional. Câteva preciziuni ne îndreptăţesc această afirmaţie. Într-un loc se spune că „nu e vorbă, apreţierile critice izolate nu vor lipsi şi nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mişcare intelectuală... Dar aceste sunt lucrări de amănunte...“ Mai jos se fixează misiunea criticii la deşteptarea elanului creator al tinerimii, pentru ca mai încolo să se spună că pentru stabilirea şi dezvoltarea direcţiei celei noi, vor fi necesare manifestări de „apreţiare a operelor celor mai bune“. Iar în continuare se vorbeşte chiar de o „activitate critică pentru răspândirea lucrărilor sănătoase“ în cadrul căreia, când va fi necesar, fatalul „în lături“ va trebui rostit cu energie. Toate aceste precizări şi completări semnalează fără putinţă de tăgadă că Maiorescu nu a

semnat în 1886 actul de deces al criticii literare. Îi socotea misiunea în continuare necesară chiar dacă importanţa ei, modestă dintotdeauna, trebuia să coboare acum încă o treaptă. Rămânea fixată la „apreţierile“ critice izolate, la „rectificări mai ales în materie de ştiinţă“ la „apreţiarea operelor celor mai bune“. Dar se pomenea şi de „necesitatea unei loviri directe în contra nulităţilor care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturei“. La urma urmei, ce alta este activitatea critică curentă, de tip foiletonistic, decât îmbinarea funcţional-utilă a „apreţierei operelor celor mai bune“ cu „lovirea directă în contra nulităţilor“ ? Sau, altfel spus, relevarea valorilor şi descurajarea vehementă a nechemaţilor.

Să conchidem deci că acest text din 1886 precizează criticii statutul ei firesc, chiar modern. (Că Maiorescu nu voia sau nu putea să-l practice e o altă chestiune.) Dar conducătorului Junimii acest statut al criticii, care este totuşi cel real şi unanim recunoscut, i se părea prea meschin în modestia sa acum mult diminuată. De o anume distincţie superioară s-a putut bucura disciplina criticii în trecut, atunci când a fost chemată să înfăptuiască „sinteza generală în atac“, când s-a contopit necesar cu postulatele esteticii filozofice, când avea de înfruntat o întreagă mişcare literar-culturală care trebuia eliminată pentru a crea, pe ruinele ei, o alta nouă şi validă. Dar etapa aceasta se încheiase şi o critică redusă, ca misiune socială, la „apreţieri izolate“ compuse din elogiul creaţiilor împlinite şi blamarea eşecurilor i se părea lui Maiorescu o îndeletnicire prea minoră, chiar dacă întrucâtva necesară. Că aprecierea lui Maiorescu nu se susţine este astăzi tuturor învederat. Critica nu poate avea numai funcţiuni directoare, îndrumând pe deasupra şi cumva dictatorial fenomenul literar. Raţiunea ei de a se constitui în conştiinţa literaturii, dezvăluindu-i semnificaţiile, valorile estetice, într-un cuvânt comentând-o apreciativ cu responsabilitate şi obiectivitate. Nu e greu, credem, să recunoaştem în opinia lui Maiorescu

despre critică („totdeauna modestă"), paradoxal, o recunoaştere a condiţiei ei fatal subalterne. Critica nu e, după el, creaţie. Acesta este apanajul exclusiv al operelor de ficţiune. (Că Maiorescu nu are aici dreptate şi că atributul creaţiei se poate adjudeca perfect legitim oricărei opere, deci şi celei critice, prin profil şi obiect care întruneşte condiţiile noutăţii ei originalităţii a demonstrat excelent Adrian Marino.[1]) Rolul criticii e „întotdeauna modest" fie că îndrumă, direcţionează şi determină o mutaţie de structură în mişcarea literară a unei epoci, fie că se limitează – şi mai pauper ! – la comentarea fenomenului literar care, probabil, îşi urmează un drum statornicit (de cine ?). Există, cum se vede, trepte, gradaţii şi în condiţia unei discipline subalterne. Conducătorului Junimii, dezvăluie subtextul, destinul i-a rezervat un loc pe treapta de sus a acestei ierarhii subalterne ca unul care, din 1867, a declanşat şi diriguit marea campanie pentru „izbirea unui întreg curent periculos". Acum, misiunea aceasta s-a încheiat. Scade „trebuinţa unei critici generale". Dar nici măcar critica generală (estetico-filozofică) nu va dispărea cu totul. Scade şi ea din importanţa-i modestă, o dată cu întreaga îndeletnicire critică. Dar misiunea criticii, fireşte modestă totdeauna, nu-şi încetează funcţiunile.

Comentând acest faimos text maiorescian din 1886, Vladimir Streinu (care şi el a demonstrat că nu e deloc vorba de promulgarea unei încheierei de funcţiune pentru critica literară) credea că aceste elemente care fixează pragul despărţitor dintre cele două etape ale condiţiei criticii ar fi determinate de natura actului critic. Până spre 1880 se negase în bloc pentru a se face loc valorilor care se ridicau. Acum, când locul acestora a fost definitiv fixat şi mişcarea literară s-a însănătoşit, acele „apreţieri izolate" care vor deveni noua misiune a criticii „pot primi tot

---

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, 1973, p. 480.

atât de bine, pe lângă înțelesul de critică aplicată câte o operă anume, pe acela de comentar favorabil"[1] (O opinie asemănătoare celei a lui Vladimir Streinu a afirmat şi Nicolae Manolescu.[2]) Or, comentarii favorabile nu făcuse până acum mai deloc dacă excludem din discuţie recenzia la antologia de poezie populară a lui Alecsandri. Aceasta nici nu se potrivea formulei critice maioresciene de până acum (am putea spune formulei critice junimiste, dacă luăm în considerare – şi de ce n-am face-o ? – şi recenziile lui Carp de o feroce duritate distrugătoare), structurate pe năruirea unui curent socotit periculos[3]. De-abia acum, din 1886 încolo, aminteşte de necesitatea comentariilor favorabile despre operele bune datorate exclusiv (se putea ?) direcţiei noi din mişcarea literar-culturală inițiată şi supravegheată de Junimea. E evident că aici nu era numai o perceptibilă schimbare de accent. Se deschidea ferm o cotitură care marca linia despărţitoare dintre două etape bine desenate.

Întrebarea este dacă această a doua etapă este şi ea ilustrată de Maiorescu precum o ilustrase autoritar pe cea dintâi. Sau, şi mai bine, pentru obiectul studiului nostru (care nu e totuşi o monografie despre opera criticului), dacă junimismul se va

---

[1] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p 71.

[2] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 204-205.

[3] Că aşa stau lucrurile, că Maiorescu reducea la început actul critic numai la funcţiuni negatoare o dovedeşte acest text din *Observări polemice* (1869)· „A critica este uşor, e greu a face mai bine. Fără îndoială. Dar de aici nu urmează, precum par a crede cei ce ne întâmpină cu asemenea opinii nouă, că a critica este de prisos. Uşoară sau nu, critica a fost şi va rămâne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării. Din acest punct de vedere, înființarea unei reviste (*Convorbiri literare*) cu o tendință critică mai pronunțată ne pare a împlini un gol lăsat în mica noastră mişcare literară." (*Op. cit.*, p 119.)

angaja pe traiectul acestei noi etape anunţate atât de decis de Maiorescu. Am greşi dacă am răspunde hotărât negativ la amândouă aceste întrebări. Dificultatea răspunsului nu provine din examinarea atentă şi obiectivă a textelor, ci din calitatea opiniilor exprimate în această chestiune cinci-şase decenii de mari personalităţi care, mai toate, i-au negat lui Maiorescu darul, ba chiar calitatea de critic. Lovinescu scria încă în 1915 că Maiorescu nu a fost critic în sensul modern al disciplinei. „Nimic – decide Lovinescu – din această critică modernă în opera lui T. Maiorescu; în articolele despre Eminescu, Caragiale, sau în cele câteva rapoarte academice nu găsim decât o critică embrionară, sigură în judecata ei, măsurată şi atică în formă, dar neîndestulătoare... Posteritatea va rămâne nedumerită dinaintea omului care, minte critică atât de limpede, a putut trăi un sfert de veac alături de Alecsandri, fără să-i fi studiat opera, alături de Eminescu pentru a-i închina câteva pagini literare de dreaptă preţuire, dar străine de problemele criticei moderne, şi alături de Creangă, fără să-i fi consacrat o singură pagină; care a putut păstra aproape 20 de ani manuscrisele lui Eminescu, fără a le fi bănuit nu numai valoarea artistică, dar nici însemnătatea lor culturală. Limitat la formele abstracte ale cugetării logice şi la cadrele culturii generale, Maiorescu nu s-a scoborât la critica literară. Pregătit sufleteşte, prin simţ artistic şi cultură universală, el şi-a declarat menirea încheiată şi, socotind că prezenţa unei bune literaturi presupune *în sine* şi critica literaturei rele, a lăsat altuia marea cinste de a întemeia adevărata critică română."[1] Nu altă opinie avea să rostească Lovinescu în 1940 în monografia închinată lui Maiorescu, verificându-se deplin opinia despre antimaiorescianismul

[1] E Lovinescu, *Critice*, vol. VI (ediţie definitivă), Ed. Ancora, 1928, p. 47-48.

consecvent al lui Lovinescu[1]. Şi nu a spus acelaşi lucru G. Călinescu în *Istoria literaturii...* ?: „Dealtminteri Titu Maiorescu nu avea plăcerea analizei cărţilor. Pentru el critica este o datorie de cetăţean pe care o îndeplineşte cu multă hotărâre şi cu mult talent. Luate în absolutitate, principiile lui estetice se pot discuta, ca instrumente de îndrumare a culturii române ele şi-au atins ţinta... Articolele prin urmare în care Maiorescu face critică aplicată sunt cu totul insuficiente şi cu cât vremea înaintează şi tonul didactic apare anacronic ele se vădesc şi mai puerile. Critic de analiză, de creaţie n-a fost Maiorescu şi singura valoare a articolelor citate este aceea care decurge din acţiunea lor, adică acordarea autorităţii unor scriitori care s-au dovedit vrednici de această onoare."[2] Opinii în esenţă nu mult diferite avea să afirme şi Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu. Cele mai favorabile dintre acestea (mai ales ale lui Vladimir Streinu) vor stărui asupra rolului conducătorului Junimii în punerea fundamentelor criticii, a relevării gustului său rar, a capacităţii de a selecta şi impune valori autentice.

După acest ocol necesar să reluăm întrebarea de la care am pornit. Anume dacă junimismul (Maiorescu în special) s-a angajat în această nouă etapă din evoluţia criticii româneşti. Răspunsul este mult uşurat de o clarificare recentă a lui Nicolae Manolescu. Acesta are meritul nu numai de a fi insistat asupra vocaţiei critice a lui Maiorescu („critica latentă, de gust"), dar şi de a fi atras atenţia asupra semnificaţiei rapoartelor academice.[3]

---

[1] Vezi pentru aceasta, Alexandru George, *Maiorescianism ?*, în vol. *La sfârşitul lecturii*, Ed. Cartea românească, 1973, p. 135

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 358-359.

[3] „Despre existenţa unei critici latente, de gust, la Maiorescu, şi despre modurile ei, de la însemnarea ocazională de lectură la exerciţiul de autoritate din rapoartele academice, nimeni n-a crezut util să vorbească până astăzi. Ea reprezintă totuşi o primă formă de critică şi,

Se poate aşadar spune că în bună măsură Maiorescu – şi datorită lui junimismul – nu a considerat încheiat rostul criticii la 1880. O dovedesc înainte de toate articolele despre Caragiale (1885) şi Eminescu (1889), cele două articole despre I. Popovici-Bănăţeanu (1895), Victor Vlad Delamarina (1898) şi apoi rapoartele academice din 1895 la volumele lui Th. Speranţia, I. N. Roman, A. Densusianu, Ollănescu-Ascanio, cel din 1903 la volumul lui H. Sanielevici, cele foarte cunoscute din 1905-1906 despre volumele lui Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voineşti sau discursul la recepţia în Academie a lui A. Naum. Nu are rost să reluăm şi noi analiza acestor recenzii-cronică care – deşi Călinescu le găsea insuficiente, anacronice şi puerile – relevă vocaţia critică a autorului, strădania de a se rosti asupra operelor reprezentative din noul peisaj literar. Vom spune însă că nu toate aceste texte dovedesc trăsătura numită de Vl. Streinu „comentariul favorabil". Chiar dacă se isprăvise etapa criticii uniform negatoare, Maiorescu înţelegea să-şi respecte preciziunile din 1886 privind coabitarea dintre elogiul lucrărilor bune şi energicul „în lături" adresat producţiilor moarte esteticeşte. Pentru că nimeni nu va putea conchide că e vorba de un comentariu favorabil după ce va citi recenziile-raport la lucrările unor Densusianu, I. N. Roman, Th. Speranţia, D. Ollănescu-

---

în cazul lui Maiorescu, o formă aproape la fel de bine ilustrată ca şi critica propriu-zisă." Şi mai încolo: „Ediţiile de *Critice* nu reproduc decât o mică parte din «recenziunile literare» şi din «răspunsurile academice» ale lui Maiorescu; nimeni dintre comentatori n-a dat atenţie acestor scurte analize care fac din autorul lor unul din primii noştri recenzenţi literari. Ignorarea lor nu are însă nici un temei. Nu ţin recenziile lui Maiorescu de critică ? Ele sunt o altă formă a criticii de gust mai apropiată de critica latentă din *Însemnări* şi din *Corespondenţă,* decât de *Eminescu şi poeziile lui.* Dar o formă pe care Maiorescu a cultivat-o cu mare stăruinţă şi a cărei audienţă în epocă a fost remarcabilă". (*Op. cit.,* p. 190, 196.)

Ascanio sau H. Sanielevici. (Vl. Streinu ajunsese la concluzia amintită pentru că nu luase în considerare decât recenziile-raport integrate de autor în ediţiile din *Critice.)* Există, din fericire, celelalte, din 1906-1907, în care comentariul favorabil e bine sudat în aceste mici compoziţii care, deşi ocazionale, se constituie cu conturul perfect închegat, surprinzând nota esenţială, caracteristică a unor opere care fie că anunţau un mare prozator (Sadoveanu), fie că propuneau pe un mare poet (Goga), fie că semnalau cu simpatie măsurată pe un prozator (Brătescu-Voineşti) care în epocă se bucura de stimă şi era, incontestabil, printre talentele generaţiei sale. Nu am uitat nici recenziile mai ample despre Popovici-Bănăţeanul şi Victor Vlad Delamarina (din 1895 şi 1898) care, deşi veneau în prelungirea preocupărilor din *Literatura română şi străinătatea*, se detaşează prin orientarea, de asemenea favorabilă, a comentariului.

Toate acestea sunt perfect adevărate. Dar, îndrăznim să spunem, ele demonstrează că Maiorescu era un critic autentic (ceea ce, am văzut, i s-a contestat, şi nu de nume oarecare !) şi că nu şi-a încheiat practic cariera de critic la 1886. Demonstrează însă ele şi că Maiorescu a practicat modalităţile criticii moderne de tip analitic, în care instrumentele psihologiei, cele ale biografismului să se îmbine cu cele de ordin cultural ? E greu de răspuns pozitiv. Sigur că esenţial în judecăţi continua să fie criteriul estetic, ceea ce asigura autoritate continuă magistraturii sale critice. Dar mijloacele rămăseseră cele valabile până la mijlocul secolului XIX. Conducătorul Junimii rămăsese fixat la vechea sa înţelegere asupra condiţiei criticii, privind cu superioritate dispreţuitoare spre noua orientare a criticii literare. O socotea o modă, trecătoare ca oricare alta, refuzând, de aceea, nu s-o accepte, dar măcar s-o considere cu seriozitate. Acest imobilism îi irita pe unii dintre tinerii junimişti, determinându-le dizidenţa. O ştim, printre altele, din mărturisirea lui Nicolae Petraşcu care fusese totuşi unul dintre intimii cercului

maiorescian, debutase prin 1887 ca un critic cu viitor în *Convorbiri*, primise în 1893 chiar un premiu din partea lui Maiorescu pentru studiul său închinat lui Eminescu. Şi totuşi, de prin 1890, relaţiile dintre profesor şi tânărul critic încep să se încordeze pentru a sfârşi în inimiciţie în 1896 când Petraşcu scoate publicaţia sa *Literatură şi artă română*. Călătoria pariziană – în 1890 – a tânărului critic, până atunci mult preţuit de Maiorescu, contactul cu literatura critică a epocii („noua critică" a acelei vremi !), lecturile sale sociologice i-au modificat opiniile până atunci ortodox junimiste (unele dintre opiniile sale sociologice le precedă pe cele lovinesciene din *Istoria civilizaţiei...*)[1] Mai înainte, în 1878, opinii asemănătoare, deşi mai puţin coagulate va afirma şi Nicolae Xenopol (tot pe

---

[1] Iată mărturisirea lui N. Petraşcu despre cauzele îndepărtării sale de Junimea şi junimism, adoptând alte puncte de vedere: „Ştiam pe de rost *Direcţia nouă*; frazele lui îmi păreau aşa de alese. Dar de câtva timp nu mă mai împăcam cu principiile criticei lui. Cetisem pe scriitorii şi criticii noi, pe Sainte-Beuve, Taine, Brunetière şi alţii, ca şi pe unii italieni ca De Sanctis şi Zumbini; urmăream regulat revistele *Mercure de France, La Revue de Paris, Nuova Antologie* care răsfrângeau în cronici amănunţite şi mişcarea literaturii germane şi vedeam în ele mersul ideilor critice care erau altele decât cele de la 1860, la care se oprise Maiorescu. Îmi dădeam seama, de pildă, că părerea lui cum că talentul este acelaşi, fie că se naşte în pădure, fie că se naşte în Paris sau Berlin, fie că el trăieşte în timpul nostru, fie că a trăit în timpul Renaşterii, nu mai era o părere admisibilă. De asemenea, şi încă şi mai mult, ideea că opera literară stă numai în frumuseţea formei şi că fondul, adică gândirile din ea, nu au nici o importanţă, fie că ele sunt înalte sau criminale, era de asemenea o părere nedreaptă. A trece sub tăcere astfel de lucruri şi altele ca ele era ceva nepotrivit cu timpul. A le spune îmi era teamă că voi supăra pe Maiorescu căruia îi datoram respect şi recunoştinţă." Asta se întâmpla prin 1892-1893. În mai 1893 a apărut volumul lui Petraşcu *Figuri literare contemporane*, care se deschidea cu studiul despre Maiorescu. Acesta i-a replicat: „Părerea

vremea studenției pariziene), într-o scrisoare către Iacob Negruzzi[1]. Acest refuz de a lua în considerare noile modalități ale criticii avea să fie impus mai tuturor colaboratorilor tineri ai *Convorbirilor.* Tuturor le era cunoscută aprehensiunea profesorului şi, unii din obligație, alții datorită influenței devenite convingere, se adaptează acestei situații care nu lasă loc de pătrundere înnoirilor în paginile venerabilei reviste junimiste. Abaterile, când se produc (de pildă, N. Petraşcu), sunt strecurate cu diplomație şi abil acoperite ca să nu fie observate de mentor. Alteori sunt îngăduite din motive strict polemice. Ce-i drept, nu fără inițiativa lui Maiorescu, de la 1887 încolo şi cu deosebire după 1895, *Convorbirile* acordă mai mult spațiu decât înainte criticii literare. În 1887 (nr. 8, 9), N. Petraşcu (pseudonim A. Costin) îşi începe ciclul de foiletoane critice. Primul, închinat nuvelelor lui Delavrancea, e violent distructiv. Nu altfel va fi şi cronica din 1888 despre *Dinu Milian* al lui Const. Mille. Nici nu semnalăm apoi colaborarea – pasageră deocamdată – a lui Nicolae Iorga cu articole de critică despre Veronica Micle şi Creangă (în 1890). De-abia din 1895, cum am menționat în primul capitol al acestei lucrări, intervine D. Evolceanu în care colegii de generație, ca şi Maiorescu, văd pe criticul de vocație. Cronicile sale sunt programate în ritmul menționat, până când insuficienta vigoare critică a latinistului le întrerupe, punând revista în impas. Dar, oricum, în tot acest deceniu care încheia veacul şi în primii ani ai noului secol e evidentă la *Convorbiri* preocuparea pentru animarea sectorului de critică. La aceasta se adaugă dirijata campanie antigheristă la care tinerii participanți

---

mea e că această critică, pentru care ai înclina şi dta, nu poate fi decât un curent trecător, deoarece se ocupă de chestiuni secundare, ca mediul social". (N. Petraşcu, *Biografia mea*, în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. VI. p. CLXXVIII-CLXXXI.)

[1] Vezi în I. E. Torouțiu, *op. cit.*, vol. III, p. 55-57.

utilizează instrumentele mai noi ale esteticii (psihologie, stilistică, sociologie, filozofia culturii) pentru a se război cu un adversar care apela şi el (sau el mai întâi) la aceste modalităţi. Dar maestrul, criticul de indiscutabilă autoritate, refuză să treacă dincolo de recenzia-raport academic pentru a se angaja în studii de amplitudine. Aceasta deşi tinerii discipoli insistau pe lângă profesor să revină în publicistică. (P. P. Negulescu l-a implorat efectiv să revină cu un studiu în polemica cu Gherea, tânărului filozof părându-i-se insuficientă replica din *Contraziceri ?*[1]) Apoi, în decembrie 1893, a insistat din nou să scrie, el, criticul de autoritate, un articol, despre placheta *Balade şi idile* a lui Coşbuc pentru a da prestigiu apărării poetului acuzat de plagiat[2].

Insistenţa primei generaţii de maiorescieni nu avea şanse de a fi ascultată. (Într-un fel, insistenţa, adesea prea îndrăzneaţă, a acestor tineri dovedeşte că nu înţeleseseră formula personalităţii profesorului lor şi nici pe aceea a criticii sale.) Marele critic rămânea pe poziţiile sale, fortificat pe redutele unor principii cu ajutorul cărora fundase în ţara sa însăşi disciplina criticii literare. Era prea conştient şi mândru de ceea ce realizase pentru ca acum să-şi înnoiască uneltele. Înseamnă aceasta că a sa critică literară a fost exclusiv culturală ? Un critic care a aşezat ca principiu director, în toate demersurile sale, criteriul estetic în actele apreciatoare nu poate fi considerat un critic cultural, deşi, cum spuneam mai înainte, a considerat literatura o componentă a culturii, şi a subordonat deci automia esteticului programului general cultural şi politic iniţiat de junimism. Toate aprecierile

---

[1] P. P. Negulescu, *Ceva despre Junimea, Convorbiri literare*, 1937, p. 55.

[2] Scrisoarea se află în fondul Maiorescu de la Biblioteca Academiei, $\frac{8(7)}{XVI}$. Vezi scrisoarea şi în ediţia noastră *T. Maiorescu şi prima generaţie de maiorescieni*, Editura Minerva, 1978, p. 280-282.

sale, toate investigațiile sale s-au aplecat asupra fenomenului estetic, avertizând asupra pericolului reprezentat de confuzia dintre estetic și factorii extranei. Un astfel de critic nu a practicat o critică culturală, deși după 1900, înaintea valului sămănătorist nu a mai ridicat steagul de luptă, acceptând chiar să coabiteze cu o orientare care, cu câteva decenii mai înainte, ar fi primit din parte-i un vehement „în lături". Socotea, probabil, că primejdia de odinioară trecuse, nu se mai putea reedita la proporțiile dinainte, că „direcția sănătoasă" a vieții literare se instaurase definitiv. (Dar Iorga își considera curentul de el condus singura „direcție sănătoasă" și deși era funciar ostilă orientării estetice junimiste, conducătorul Junimii de altădată nu reacționează defel, găzduindu-i pe sămănătoriști în *Convorbiri* și trimițând *Sămănătorului* o parte dintre colaboratorii *Convorbirilor*.) Dar această renunțare (împăcată sau oportună ?) la luptă în numele unor principii cărora le rămăsese totuși fidel nu înseamnă că ele nu continuau să fie slujite de unii dintre discipoli. Renunțarea la acțiune nu poate fi totuși negată.

Peisajul vieții literare se schimbase sensibil și nu mai putea fi controlat și îndrumat cu vechile practici de directivă generală, sprijinite pe principiile estetice de la 1850. Se schimbase între timp și peisajul esteticii, teoriile idealist-obiective sau subiective lăsând loc masiv psihologismului, scientismului pozitivist, istorismului. În deceniul al șaselea al secolului trecut și târziu până ce opera marilor clasici se încheiase nu era absolută nevoie de o critică analitică, la obiect. Îndrumarea creatorilor, ca și a gustului public, se putea face despicând apele prin câteva bine cugetate aprecieri generale. Lucrurile se complicaseră între timp, creatorii și operele lor se înmulțiseră, „orientările sănătoase" se înmulțiseră și ele iar un critic – și încă unul de autoritate – nu le mai putea dirigui „de sus". S-ar putea obiecta că despre unele dintre cele mai importante talente ale timpului Maiorescu s-a rostit, și încă excelent, chiar dacă a făcut-o sub forma unor

recenzii-raport academic, publicate totuşi – unele – în *Convorbiri*. Dar era suficientă, acum, această modalitate ? Se intrase definitiv în epoca criticii foilfetonistice şi „postul de veghe“ săptămânală sau lunară devenise un imperativ. Până aici Maiorescu nu putea coborî. De fapt, oricâtă valoare ar avea – şi au ! – comentariile din recenziile academice, ele demonstrau numai – repetăm – marile însuşiri de critic ale lui Maiorescu. Dar nu şi exerciţiul critic cu o cronicitate fixă şi nici acceptarea modalităţilor moderne de sondare multiplană în universul operei literare. Să adăugăm că aceasta nu a făcut Maiorescu niciodată. La început pentru că nu era necesar, iar când îi venise vremea nu avea încredere în valoarea şi utilitatea unor asemenea investigaţii pluriforme[1].

---

[1] Faptul acesta e greu de contestat şi a depune noi stăruinţe pentru a-i aduce un spor de demonstraţie ni se pare, de aceea, inutil. Se întâmplă însă că în ultima vreme am avut de înregistrat un fenomen izbitor prin ciudăţenie şi – de ce n-am spune-o – neaşteptat. Şi anume de a crea o colectivitate compactă denumită – unificator – „critica junimistă“. Deconcertanta iniţiativă îi aparţine lui Dan Mănucă şi a fost materializată în volumul *Critica literară junimistă, 1864-1885* (Editura Junimea, 1975). Autorul, incontestabil un excelent cunoscător al fenomenului literar junimist, şi-a construit cartea (cum au observat mai toţi comentatorii) pe o eroare. O eroare provenită din impreciziunea conceptului cu care operează. Pentru că e imposibil de egalizat opinia critică a lui Maiorescu cu cele ale unor comentatori ocazionali, chiar dacă au fost membri ai Junimii. Şi totuşi Dan Mănucă topeşte laolaltă aurul cu metalele neînnobilate, obţinând un aliaj pestriţ fără putere circulatorie. Aşa se face că în capitolele cărţii sale se acordă atenţie egală pentru demonstrarea unei teoreme sau alta – opiniilor maioresciene ca şi celor semnate de comentatori improvizaţi ori ocazionali ca V. Burlă, N. Quintescu, A. Naum, I. Pop Florentin, I. Slavici, Ascanio, A. D. Xenopol, Şt. Vârgolici, Vârnav-Liteanu, Miron Pompiliu, Al. Lambrior, M. D. Cornea, C. Leonardescu, S. Bodnărescu,

Aveau, vom spune deci şi noi, dreptate cei ce (Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu, Pompiliu Constantinescu) au văzut în Gherea şi nu în Maiorescu întemeietorul criticii româneşti moderne, de tip analitic. În discuţie nu intră aici calitatea examenului analitic realizat de Gherea. Singurul fapt important e că Dobrogeanu-Gherea a adus la noi modalitatea de analiză a criticii moderne şi că a aplicat-o operei unora dintre cei mai mari sau mai notorii creatori de frumos din universul românesc. Lui Gherea i se datoresc primele analize moderne despre opera lui Eminescu, Caragiale, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Vlahuţă. S-a instituit astfel un model care a radiat. Aceasta nu înseamnă că Gherea i-ar fi fost superior lui Maiorescu (ce raţiune pot avea, dealtfel, asemenea clasamente ?) şi nici că „Dobrogeanu-Gherea a luat din mâinile lui Maiorescu torţa unei critice pe care o crezuse sfârşită odată cu dânsul" (l-am citat pe Lovinescu). Singura semnificaţie reală a acestei succesiuni e că fiecare dintre cei doi mari critici, în momente distincte din ciclul evolutiv al literaturii noastre, au îndeplinit misiuni diferite. Dar egal de importante. Maiorescu a creat statutul criticii, aşezând criteriul esteticului în centrul actelor apreciatoare iar Gherea a inaugurat modalitatea analitică în critica modernă românească, semnalând necesitatea considerării – în judecăţile de valoare – a tuturor

I. Negruzzi, Strajanu, Verussi etc. etc. Ştie oricine că toate aceste semnături reprezintă personalităţi stimabile sau cu totul prestigioase. Dar, toate, lipsite, din păcate, de vocaţie critică. Şi poate fi considerat critic un comentator ocazional al fenomenului literar lipsit de vocaţie ? Impresia la lectură e din această cauză de confuzie generalizată a valorilor. Pentru că – ştie oricine – nu cutare raport academic (semnat de, să spunem, poetul Naum, prozatorul I. Negruzzi ori profesorul N. Quintescu) sau o recenzie de serviciu semnată de nume fără acoperire au dat coerenţă interioară, autoritate şi strălucire criticii literare junimiste, ci, până spre 1890, eseurile şi studiile lui Titu Maiorescu.

factorilor care intră în universul particular al operei. Niciodată însă (chiar în primii săi ani de activitate critică) neignorând realitatea estetică a operei artistice şi neconfundând analiza estetică a frumosului cu motivaţia ideatică. Gherea – am văzut – a recunoscut valoarea istorică extraordinară a criticii lui Maiorescu, conştient fiind de rolul şi funcţia – tot atât de importantă – a criticii sale. Maiorescu nu a făcut-o (olimpianismul, probabil, nu îngăduia asemenea recunoaşteri), străduindu-se să-l strivească superior pe adversarul său. Că nu a reuşit, azi o ştim prea bine. (Ultimul capitol al lucrării noastre va stărui în detaliu asupra acestei chestiuni.)

7. Maiorescu s-a îngrijit din vreme să-i pregătească pe continuatorii săi în critica literară. Aceştia trebuiau să continue magistratura în spiritul prevăzut de el în articolul din 1886, adaptat, deci, noii configuraţii a peisajului literar. Se întâmplă însă că primii veniţi nu prea dovedesc afinităţi pentru spiritul junimismului. Gh. Bogdan (Duică) nu avea mai deloc gust, dovedind de pe acum aplecare pentru istoriografia literară de factură migălos documentară şi pentru comparatismul înţeles sursologic. Numai cu erudiţie (care a fost, într-adevăr, colosală) recenziile şi dările de seamă, publicate de Gh. Bogdan în *Convorbiri* (de prin 1890 până spre 1907) nu puteau fi decât greoaie şi anoste prezentări în care judecăţile – atâtea câte sunt – apar strivite de mania căutării izvoarelor şi a comparatisticii. Critic Gh. Bogdan nu a fost, „cronicile“ sale nu au mai nimic nici din eleganţa scriiturii maioresciene, nici din spiritul junimist. Ceea ce a rămas din activitatea sa prodigioasă e opera istoriografică şi comparatistă, cariată şi aceasta de mărunţirea documentară în infinitul mic. N. Petraşcu, cu o reală vioiciune stilistică, muşcător în ironie, a dovedit de la primele sale colaborări la *Convorbiri* (amintitele studii despre Delavrancea, Eminescu, Const. Mille) că nu are resursele necesare analizei

aplicate. Dealtfel, foarte curând, Petraşcu se depărtează de estetica maioresciană, intrând – după 1896 – în divergenţă şi duşmănoase polemici cu foştii colegi de la *Convorbiri literare*.

Cel care promitea că se va distinge în critica propriu-zisă a fost botoşăneanul Dimitrie Evolceanu. Cum am menţionat şi în primul capitol, patru-cinci ani Evolceanu e criticul revistei, generaţia tânără investind în vocaţia sa mari speranţe. (Era preţuit şi de Maiorescu de vreme ce acesta îl caracteriza drept „finul Evolceanu".) Dar curând Evolceanu, definitiv rostuit la catedra de latină a universităţii bucureştene, convins mai de mult că vâna sa critică e subţiată de anemie îşi anunţă prietenii că se retrage din activitate. Şi o face ştiind bine că puţina sa cultură filozofică şi estetică, vocaţia analitică – exercitată aproape exclusiv asupra scrierilor unor Ciru Oeconomu, Const. Nottara, Haralamb Lecca, V. Prasin, Virgil Oniţiu şi socialiştii sau filosocialiştii Sofia Nădejde, Gheorghe din Moldova, Artur Stavri, Ion Bacalbaşa – nu are putere să urce mai sus.

Dintre ceilalţi membri ai celei dintâi generaţii de tineri convorbirişti, singurul care s-a impus ca un critic de oarecare autoritate a fost, desigur, Mihail Dragomirescu. Dar, nu e inutil să se precizeze, Dragomirescu şi-a exercitat vocaţia în care el credea nu atât la *Convorbiri literare*, cât la *Epoca* lui N. Filipescu (1903-1905) şi la ale sale *Convorbiri (critice)*, după 1907. La *Convorbiri literare*, de redacţia căreia s-a ocupat totuşi timp de şapte-opt ani (1895-1902), s-a limitat la articole de directivă, la altele polemice (care erau prea lungi pentru a fi şi percutante), controversata rubrică de „Corespondenţă" şi altele pompos intitulate „reflecţii critice" şi „reflecţii bibliografice". Vocaţie de critic nu a prea dovedit deci Dragomirescu în publicaţia-mamă nici în perioada când a dirijat-o efectiv şi nici în cea următoare, de după 1900 când – de fapt – i s-a impus un regim de colaborare sever restrictiv. Cronicile drmatice din *Epoca*, mai ales ciclul prilejuit de spectacolul din 1905 cu

Manasse de Ronetti Roman, au dezvăluit pentru prima oară un analist priceput, nuanţat în decizii, cu o opţiune categorică pentru aşezarea judecăţii de valoare pe fundamentele suverane ale esteticului. Era prima reacţie de răsunet a unui critic împotriva sămănătorismului intolerant care confunda grosolan etnicul cu esteticul. Cum cercul *Convorbirilor* a considerat gestul său nu o revitalizare necesară a directivelor criticii maioresciene, ci o „gafă" care i-a adus sancţiunea disciplinară de suspendare temporară a dreptului de a colabora la *Convorbiri* şi cum în 1907 conducerea revistei i-a fost încredinţată lui Mehedinţi, criticul Dragomirescu avea dreptul să considere că bătrâna publicaţie nu mai slujeşte crezurilor înalte pentru care fusese întemeiată. „Cercul *Convorbirilor literare* – scria criticul rememorativ în 1920 – luat de valul crescând al naţionalismului şovinist al d-lui N. Iorga, uitase cu desăvârşire că noutatea şi temeinicia criticei d-lui T. Maiorescu stătuse cu 40 de ani mai înainte, tocmai în faptul că substituise criteriului politic al patriotismului, – criteriul adevărului."[1] În sfârşit, activitatea la publicaţia sa *Convorbiri* (din 1908 *Convorbiri critice)* avea toate condiţiile să-i evidenţieze disponibilităţile deopotrivă în planul criticii de directivă ca şi în cel al valorizării aplicate a productivităţii literare. Totul în lumina deschisă a principiilor esteticului suveran. Nu se poate spune că... în cei patru ani de existenţă a *Convorbirilor critice* Dragomirescu s-a abătut de la suveranitatea rigorilor esteticului[2]. Din păcate, peisajul vieţii literare era structural modificat, majoritatea scriitorilor din vechea

---

[1] M Dragomirescu, *Şcoala nouă*, Apud. *Scrieri critice şi estetice*, ed. cit., p. 82.

[2] În articolul inaugural al revistei sale, Dragomirescu a declarat: „În aprecierea operelor de artă, în vremea de faţă este precumpănitor criteriul politic şi cultural, nu criteriul artistic. Aceasta înseamnă că înţelegerea operelor de artă este din capul locului falsificată, şi apariţia

şi mai noua generaţie (cu excepţia lui Caragiale şi a simboliştilor din jurul lui Macedonski sau a lui Ovid Densusianu) erau câştigaţi de publicaţiile sămănătoriste sau de poporanista *Viaţa românească*. Directivele estetice ale lui Dragomirescu, viciate de exclusivism, aveau deci puţine şanse să recolteze audienţă. Ba chiar criticul a crezut că va putea să-şi facă triumfătoare punctele de vedere (negreşit cu adevărat maioresciene), impunând o „nouă şcoală literară" (aşa îşi va boteza Dragomirescu direcţia sa) cu ajutorul unei echipe de scriitori proveniţi cei mai mulţi de la sămănătoristul *Făt-Frumos* (Gârleanu, A. Mândru, Corneliu Moldovanu, D. Nanu, Ana Codreanu etc.) la care s-au adăugat Gh. Vâlsan, I. Dragoslav, Panait Cerna, C. Gregorian ş.a. Şcoală şi direcţie literară nu s-au putut deci impune.

Singurul merit important e rezistenţa tenace opusă sămănătorismului, contribuind astfel la limpezirea climatului literar. Critica aplicată, de structură foiletonistică, nu s-a putut impune. Şi aceasta nu numai pentru că se exercita asupra unei materii inconsistente, iar imperativele criticii de susţinere (o servitute a oricărui conducător de revistă !) l-au silit să descopere calităţi (chiar de ordinul capodoperei !) acolo unde erau total inexistente (la Dragoslav, Mîndru, Cerna, Gregorian). Dar poate că înainte de toate pentru că lui Dragomirescu i-a lipsit vocaţia criticului autentic. Nu a fost ceea ce azi se numeşte un critic creator, iar foiletoanele sale critice nu se distingeau decât rareori prin profunzime analitică. Era, paradoxal, o critică de susţinere, utilizând modalităţile criticii universitare, cu normative mărturisite şi urmărite tenace. Critica sa estetică, ieşită din condeiul unui spirit disciplinat şi metodic, uza de un stil ştiinţific,

---

acestei reviste este tocmai semnul că o reacţiune în contra acestui fel de a privi lucrurile, se impune". Şi nu uita să sublinieze că „atitudinea criticului în concepţia critică a acestei reviste n-are să fie câtuşi de puţin influenţată de conţinutul operei de artă" (ed. cit., p. 35).

pe alocuri greoi, în care solida cultură filozofică şi terminologia specioasă creau atmosfera particulară. Nici o strălucire stilistică nu aureşte pagina lui Dragomirescu, nicăieri nu întâlnim jocul spontan al asociaţiilor neaşteptate, criticul fiind un adversar teoretic al manierei impresioniste care, credea el, ar trăda opera şi funcţia de evaluare în favoarea recreării subiective a unui organism cu o existenţă autonomă şi deplin obiectivă. Totul se desfăşoară metodic, după o ordine prestabilită, pe puncte şi subpuncte, ca într-o bună şi consistentă lecţie universitară, dinainte preparată. Şi aceasta uneori chiar în articolele polemice, când indignarea şi pasiunea nu duceau decât la o uşoară violentare a limbajului. Nici în aceste cazuri foiletonul profesorului nu izbuteşte să cucerească printr-o vivacitate deosebită, chiar dacă argumentaţia strânsă şi justeţea cauzei izbutesc să convingă. De ce n-am spune-o ? Critica lui Dragomirescu se citeşte anevoie şi prezintă înainte de toate un interes istoric. N-a beneficiat de strălucirea scrisului lovinescian, de calităţile prognozelor critice ale celui ce avea să întemeieze *Sburătorul,* nu a avut vâna de polemist încercat a lui Chendi sau Sanielevici, excelenţi în organizarea şi desfăşurarea unei campanii, şi nici plăcerea analizelor amănunţite, abundând în paradoxuri şi asociaţii scăpărătoare dovedite de Ibrăileanu sau Trivale. A stăpânit însă o întinsă şi solidă cultură filozofică, vădit superioară colegilor de generaţie, care a nutrit orientarea sa judicioasă în directivele literare ale epocii. Şi nu se poate spune că pe acest plan nu a dovedit intuiţie, devansându-i pe unii dintre aceia care vor rămâne totuşi criticii vremii. Nu se poate spune – iarăşi – că a fost – atunci – total lipsit de gust şi că a confundat valorile (deşi aceasta i s-a reproşat constant). Probă e că a ştiut să-i descopere pe Rebreanu, pe Sorbul, pe criticul Trivale şi, după război, pe dramaturgul Camil Petrescu. Din păcate, în deceniile interbelice, definitiv cufundat în schelăria *Ştiinţei literaturii,* şi cu aprehensiunile sale clasiciste a manifestat (şi încă polemic !) o

cecitate totală față de marea poezie a timpului (Arghezi, Blaga, Bacovia), trezind hulire şi inimiciție.

*

Ca şi în estetică, continuatorii maiorescianismului în critică nu pot fi găsiți printre membrii primei generații de tineri junimişti. Cel ce încă în primul deceniu al veacului se dovedeşte a fi un interpret modern al legatului critic maiorescian va fi E. Lovinescu, deşi nu era dintre apropiații maestrului, nu figura printre membrii Comitetelor de conducere ale *Convorbirilor literare* iar colaborarea sa la revistă nici nu era agreată. (Va colabora la *Epoca*, la *Convorbiri critice*, la *Viața românească*, la *Flacăra* dar foarte târziu, din 1910, puțină vreme la *Convorbiri literare*.) Lovinescu, ca mai târziu Vianu în estetică, nu e însă nici el un epigon maiorescian, un hagiograf al statuii maestrului întruchipată în operă, un continuator fidel al unor directive şi modalități valabile la 1870 dar neviabile – în litera lor – în noul climat literar. Vrem să spunem că Lovinescu nu a fost un exponent ci o personalitate cu adevărat creatoare care a ştiut să rețină din legatul maiorescian esențialul, adaptându-l şi înnobilându-l prin înnoire. Acțiune călăuzită de principiul enunțat concluziv în 1943: „A continua nu înseamnă însă a reproduce". Lovinescu s-a remarcat – din capul locului – ca un critic care aşeza în centrul judecăților apreciatoare criteriul estetic, punând stavilă valului sămănătorist şi oricăror altor imixtiuni alogene. Încă în necaracteristica etapă a *Paşilor pe nisip* (1906) sumarul volumului al doilea înscrie două studii mai întinse *(Arta şi morala* şi *Tendințele în artă)* care vădesc independența sa în gândire de vreme ce ferm fixat în estetic nu pregetă să recunoască adevărul că sunt opere remarcabile care au tendințe incontestabile şi că patriotismul, ca orice alt sentiment uman, poate fi creator de frumos. Era o primă încercare de conciliere între criteriul estetic şi cel istoric fără a

abandona postulatele specificităţii artei ca valoare autonomă în sfera valorilor spiritului. Era o deloc tăinuită tentativă de a corija maiorescianismul, reevaluându-l critic. Operaţia aceasta de reevaluare critică şi restituire va continua în 1914 (după ce şi-a încetat colaborarea la *Convorbirile* lui Mehedinţi) prin cele patru articole din *Flacăra*, care prefigurează punctele sale de vedere faţă de moştenirea lui Maiorescu şi a junimismului aşa cum le cunoaştem din *Istoria civilizaţiei...*, *Istoria literaturii române moderne*, monografia *T. Maiorescu* şi celelalte volume din ciclul studiilor junimiste. Ne vom referi mai încolo la ele.

Deocamdată ni se pare importantă, pentru a evidenţia independenţa în gândire a lui Lovinescu, să amintim că în acelaşi articol din 1914 şi-a precizat opinia despre actul critic în concepţia lui Maiorescu, pe care nu se sfieşte să-l considere vetust şi inadecvat. Comentând celebra apreciere maioresciană din 1886 că de acum încolo critica, îndeplinindu-şi misiunea asanatoare, îşi va continua funcţiile, limitându-se la operaţii minore („lucrări de amănunte“, le numea Maiorescu), Lovinescu se declara împotrivă: „Lucrări de amănunte ! Noi le numim: *critică,* adică una din cele mai bogate laturi a activităţii literare din zilele noastre. Critica a evoluat şi ea. Nu mai suntem la critica de principii generale a lui Lessing. Problemele literare s-au lărgit şi critica şi-a deschis noi orizonturi, spre care Maiorescu n-a voit să se îndrepte. Nemărginindu-se la «apreţieri izolate», critica a devenit o vastă literatură crescută în jurul operelor de artă şi de ştiinţă. Orice operă literară trezeşte în noi felurite probleme. Nu e de ajuns s-o «judecăm»; trebuie s-o studiem în amănunte; s-o *aşezăm în timp şi în spaţiu; s-o punem în legătură cu spiritul vremii şi cu evoluţia întregei literaturi* (s.n.); s-o cercetăm în influenţe, în izvoare şi în elaborarea ei. În critică se întretaie speculaţiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică cu cercetarea biografică, puţinele criterii sigure scoase din studiul comparativ al

literaturilor şi tălmăcirea artistică a senzaţiilor noastre dinaintea operii asupra căreia ne oprim. Critica este prin urmare ştiinţă, istorie şi poezie“[1]. În aceste aprecieri ale unui tânăr care se revendica din tradiţia maioresciană pare că vorbeşte Gherea în studiile sale din 1886-1888. Şi consecvent cu sine, Lovinescu nu ezită să recunoască, în spaţiul aceluiaşi articol, pe Gherea drept întemeietorul criticii moderne de tip analitic în România. E o opinie pe care o regăsim exprimată şi în 1940, în monografia închinată lui Maiorescu. Aceeaşi radicalitate în independenţă va afirma şi în reevaluarea ideologiei şi sociologiei junimiste, considerându-le un reflex al direcţiei conservatoare, potrivnică evoluţiei României spre o civilizaţie modernă de tip industrial. Junimismul va fi deci analizat în vol. II al *Istoriei civilizaţiei...*, adică în secţiunea consacrată „forţelor reacţionare“. Iar caracterizarea e fără echivoc: „În faţa revoluţiei liberale, «junimismul» s-a ridicat ca singura forţă organizată a reacţiunii; de n-a împiedicat procesul grăbit al dezvoltării noastre politice şi culturale, a exercitat, totuşi, o influenţă asupra sufletelor, felurit apreciată, dar reală, cu care aproape se confundă istoria culturii şi a literaturii noastre de după 1886“. Obiectiv cu sine şi obiectul său de studiu, nu uită să adauge că, de fapt, criticismul maiorescian „dacă pe terenul principiilor reprezintă o nedreptate, pe terenul activităţii practice a fost totuşi fecund“[2]. Pentru că Maiorescu şi ceilalţi lideri junimişti în activitatea lor ministerială sau parlamentară nu au desfiinţat instituţiile culturale sau cele politice pe care le-au criticat din perspectiva principiului evoluţionist al formelor fără fond, ci le-au sprijinit consolidarea, pentru înălţarea fondului la nivelul formelor importate.

---

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, *Critice*, vol IV, editura Alcalay & Co., 1920, p. 111-112.

[2] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne* (ediţia Z. Ornea) Editura Ştiinţifică, 1972, p. 292, 296.

În critica literară, Lovinescu a îndeplinit oficiul exercitat la timpul său de Maiorescu. S-a ridicat de la începutul carierei împotriva orientărilor care confundau esteticul cu culturalul sau cu etnicul, militând pentru restabilirea criteriului estetic în disciplina căreia i s-a consacrat până la sacrificiu. După primul război mondial a promovat valorile moderne, deschizând drum larg înnoirilor expresive, continuându-şi acţiunea militantă împotriva sămănătorismului şi a tuturor celorlalte ipostaze sub care se înfăţişa, proteic, tradiţionalismul osificant. Şi nu a făcut acelaşi lucru după 1937, când intoleranţa se înstăpânise din nou prin „înteţirea valului de obscurantism" şi a „confuziunilor de elemente eterogene" datorate apariţiei autoritare în viaţa literară a unor „propagandişti culturali, naţionalişti şi ortodocşi... ce confundă etnicul, eticul sau culturalul cu esteticul"[1] ? Întreg acest moment excepţional în valoare care a fost epoca dintre războaie în ciclul evolutiv al literaturii române este efectiv de neconceput fără magistratura stimulatoare a criticii lui Lovinescu[2]. Şi totuşi, deşi fixat în estetic, actul critic nu a fost nici acum conceput ca un apanaj al autonomismului exclusivist. Credincios principiilor enunţate încă în 1914-1915 a operat cu un concept al esteticului în care istoricul era implicat. E şi acum un maiorescian de o independenţă radicală. Mărturie ne stă declaraţia de principii din prefaţa la vol. I (1926) din a sa *Istorie*

---

[1] E. Lovinescu *Istoria literaturii române contemporane* (compendiu), 1937, p. 67

[2] Despre opera şi activitatea lui E Lovinescu vezi N. Tertulian *E. Lovinescu şi antinomiile estetismului*, E.P L., 1960, Ileana Vrancea, *E. Lovinescu – critic literar*, E,P.L., 1965; I Negoiţescu, *E. Lovinescu* Editura Albatros, 1970; Eugen Simion, *E. Lovinescu – Scepticul mântuit*, Ed. Cartea românească, 1971, Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu şi antinomiile criticii*, Editura Minerva, 1972, Alexandru George, *În jurul lui E. Lovinescu*, Ed. Cartea românească, 1975.

a literaturii...: „Tot ce am susținut în domeniul cultural și social al *Istoriei civilizației române* își va căpăta, astfel, o aplicare literară în *Istoria literaturii române contemporane:* scriitorii vor fi judecați și din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale și cu multiplele întretăieri de curente ideologice, dar și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte, diferențiere de material de inspirație, în sensul evoluției preocupărilor momentului istoric, și de expresie în sensul capacității limbii de a se înoi prin imagine și armonie"[1]. Iar în 1943, ratificându-și punctul de vedere din 1926, ținea să adauge că „pe aceste principii de relativism, de sincronism și de diferențiere nu și-a creat numai un sistem ideologic teoretic, ci l-a și aplicat la studiul întregei noastre literaturi din secolul al XX"[2].

Știm că din 1937 încolo, Lovinescu – alarmat de pericolul ascensiunii forțelor extremei drepte, cu consecințe fatale în planul literaturii –, a apelat la opera lui Maiorescu, făcându-și din ea un aliat și un scut în lupta pe care înțelegea s-o desfășoare. Unii dintre comentatorii operei sale au văzut în acest apel un act firesc, alții o eroare[3] pentru că – s-a spus – Lovinescu era el însuși o autoritate și nu avea nevoie să apeleze la una defunctă. Controversa aceasta, interesantă în sine, iese din cadrul preocupărilor noastre de aici. (Menționăm numai că Lovinescu și-a justificat, aproape patetic, gestul său în capitolul *lui închinat* din lucrarea sa din 1943, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică.)* Important pentru noi este să consemnăm faptul că nici în aceste împrejurări dramatice Lovinescu nu-și

---

[1] E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. I, 1926, p. 8.

[2] *Idem, T. Maiorescu și posteritatea lui critică,* 1943, p. 284.

[3] Vezi Al. George, *Maiorescianism ?* în *La sfârșitul lecturii*, Ed. Cartea românească, 1974, p. 135. Această opinie o regăsim dezvoltată în lucrarea *În jurul lui E. Lovinescu,* Ed. Cartea românească, 1975.

abjură punctele de vedere din 1914 sau 1924. După imaginea de o perfectă obiectivitate a personalității lui Maiorescu aşa cum a fost dăltuită în monografia din 1940 – în care luminile şi umbrele sunt echilibrat aşezate la locul lor –, în 1943 va sublinia (a câta oră ?): „Importanța lui T. Maiorescu nu stă în fixitatea idealului său estetic, limitat de epocă şi de formație, ci, după cum am mai spus-o de atâtea ori, în eliberarea conceptului estetic din simbioza altor elemente". Şi: „A continua nu înseamnă însă a reproduce; continuarea se face pe o linie generală de orientare, dar nu se înscrie pas cu pas, ci evolutiv, în etape succesive...; dar dacă T. Maiorescu nu dovedeşte o evoluție organică, fiindu-i fiecăruia greu să iasă din psihologia şi formația sa, urmaşii trebuie să-l continue potrivit noilor condiții de viață spirituală"[1]. Şi chiar dacă în 1937, ca şi în 1943, a vorbit de resurecția necesară a principiului maiorescian al „esteticului pur", de fapt prin aceasta înțelegea numai „disocierea esteticului de elementele eterogene". Iar fenomenul disocierii esteticului nu a însemnat niciodată la Lovinescu, şi nu însemna nici acum, autonomism sau estetism. Era un antisincretism principial justificat, valabil întotdeauna şi de la care se puteau revendica deopotrivă descendenții liniei maioresciene ca şi cei ai direcției gheriste. Pentru că, în fond, conceptul esteticului cu care a operat constant Lovinescu avea înglobat în structurile sale istoricul şi chiar – cum spunea încă în 1906 – tendința morală şi patriotică.

*

În cartea la care ne-am referit de atâtea ori (*T. Maiorescu şi posteritatea lui critică)*, Lovinescu, – din rațiuni oportune, strategice –, a ținut să aşeze aproape întreaga critică românească

---

[1] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 287, 282.

de elită sub semnul integral al maiorescianismului. Ideea o aflăm enunțată încă în prefața la compendiul din 1937 al *Istoriei literaturii române* contemporane. Atunci scria că „unanimitatea criticilor de azi stau pe aceeași linie a esteticei pure, care, plecând de la T. Maiorescu...", pentru ca în 1943 să așeze această idee în centrul demonstrativ al unei întregi lucrări în a cărei concluzie menționa din nou: „constatăm că pe linia lui (a lui Maiorescu n.s.) sunt astăzi toți criticii, conduși de spiritul lui raționalist, de logică, de principiul unei autorități tolerante, de disociere națională, de smulgerea literaturii din vălmășagul luptelor politice, urmând calea proprie a realizării pur estetice, iar, împotrivă, se află generația nouă a unor tineri ce se luptă pentru idealuri, care, oricât de nobile ar fi, nu anticipează nimic asupra valorii de creație..."[1]. Incontestabil, aceste caracteristici sunt deplin valabile pentru marea pleiadă a criticii noastre interbelice (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Vl. Streinu, T. Vianu). Întrebarea este însă dacă aceste trăsături erau exclusiv de proveniență maioresciană. A operat Lovinescu, ca odinioară Mihail Dragomirescu, cu un dogmatic concept al unui estetic anistoric și nesincron cu spiritul timpului ? Atunci de ce l-ar fi adoptat criticii din ceea ce Lovinescu a numit „a treia generație postmaioresciană" ? În realitate, criticii deceniilor interbelice (în care Lovineseu stă ca spirit exemplar alături de cei mai tineri, înainte amintiți) au realizat o sinteză fericită din ceea ce era viabil în amândouă marile direcții care au marcat procesul de constituire a criticii românești. Vladimir Streinu, una dintre personalitățile acestei generații, a și recunoscut aceasta într-un studiu din 1968: „Și cum în istoria criticii române îl avem pe Dobrogeanu-Gherea, nu se poate să nu stabilim un raport între el și întoarcerea

---

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943, p. 381-382.

criticului impresionist către concepţia deterministă a înaintaşului, nu se poate să nu credem că Lovinescu ţintea, reprezentând direcţia maioresciană, să o fuzioneze într-un chip oarecare cu ceea ce era fuzionabil din învăţătura lui Dobrogeanu-Gherea. Această critică completă, iniţiată de Lovinescu, va continua prin toţi noii critici. Generaţia lor orientată estetic şi totodată aplicată studiului literar, fructifică de asemenea şi sugestia sintezei maioresciene-gheriste"[1]. Observaţie judicioasă şi comprehensivă care reflectă realitatea fenomenului studiat. Dealtfel, să adăugăm că stratagema lui Lovinescu de a disocia, – cam arbitrar – între criticii vremii, considerându-i pe cei mai străluciţi exclusivi maiorescieni, era nu numai nedreaptă, dar mai prezintă şi dezavantajul de a îngusta frontul de luptă antitotalitar pe baricadele căruia se angajase şi Lovinescu. Într-adevăr, criticii care veneau, prin Ibrăileanu, în prelungirea direcţiei gheriste au operat, în actele apreciatoare, cu alte principii decât cele estetice ? A promovat, de pildă, Mihai Ralea (şi toţi criticii de la *Viaţa românească*), în cronicile literare, alte principii decât cele estetice, deşi a stăruit consecvent asupra sensului social, militant al artei ? Şi din această perspectivă ideologico-literară nu a fost Ralea cel care a semnalat, cel dintâi cu autoritate, valoarea de excepţie a poeziei lui Arghezi, prezentându-l drept „cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace" ? Se pot deci stabili disocieri utile (precum cele menţionate de Lovinescu în cartea sa) între critica lui Ralea şi aceea a colegilor săi de generaţie ? Dar Călinescu a fost, după 1933, codirector al *Vieţii româneşti*, acţionând împreună cu Ralea, într-o perfectă înţelegere, pentru promovarea aceloraşi crezuri estetice. Iar împotriva extremei drepte, cu tot ceea ce a reprezentat ea în viaţa literară, nu a

---

[1] Vladimir Streinu, *Critica literară românească între 1920-1945*, în *Pagini de critică literară* (ediţie de George Muntean), vol. III, Editura Minerva, 1974, p. 251.

militat deopotrivă Mihai Ralea (şi tot grupul de la *Viața românească*) cel puţin cu aceeaşi intransigenţă democratică dovedită de criticii consideraţi de Lovinescu drept „singurii apărători ai «spiritului raţionalist», de logică şi de principiul disocierii noţionale“ ? E inoperantă desigur aici clasificarea în clasamente dar e greu de ignorat aportul considerabil pe care l-a reprezentat în această bătălie militantismul raționalistului Mihai Ralea. Din orice unghi am privi lucrurile (chiar din cel al consideraţiilor strategice care au guvernat elaborarea cărţii lui Lovinescu), e imposibil de admis ipoteza criticului potrivit căreia singurii care au promovat criteriul estetic ar fi fost criticii în descendenţa „pură“ a lui Maiorescu. Şi aceasta pentru bunul motiv că o asemenea pură descendenţă nu a existat. (După cum, să notăm în paranteză, părtinitoare şi deci neadevărată este aici şi diminuarea insistentă a lui Ibrăileanu despre care se spune că în judecăţile sale arta „are o finalitate dincolo de estetic, o tendinţă socială“). Să admitem că singura raţiune care i-a impus lui Lovinescu această arbitrară disociere a fost împrejurarea de excepţie care ameninţa literatura să fie „abătută de la linia normală a evoluţiei artistice“. Adevărul a fost restabilit de Vladimir Streinu care consemna o judecată de realitate când a vorbit de sinteza maioresciano-gheristă înfăptuită de critica românească de la Lovinescu încoace.

CAPITOLUL 5

JUNIMISMUL ÎN VIAȚA LITERARĂ

1. Popularitatea şi prestigiul Junimii se datoresc covârşitor activităţii sale în planul literaturii. Dealtminteri, acesta a fost chiar scopul pentru care s-a constituit ilustra societate ieşeană. Fireşte, separarea planurilor dintre literatură şi politică, voită strictă şi afirmată programatic, nu s-a putut realiza deplin. Nu e de aceea exagerat să se spună că forţa politică a grupării junimiste datoreşte enorm statutului de cenaclu literar al societăţii ieşene, după cum autoritatea Junimii în spiritul public a fost cucerită nu în mică măsură şi datorită rolului politic îndeplinit de corifei.

Dar până ca acele două sfere declarate separate să se încrucişeze destul de confortabil, Junimea a funcţionat ani buni şi cumva hotărâtori pentru cimentarea grupării ca organism strict literar. Fără îndoială că şi acum preocupările politice nu au lipsit, ele fiind implicate în tendinţele şi vocaţia novator-criticistă a Junimii. Dar oficial, până în 1871, Junimea nu „intrase" în politică şi la protestele adversarilor (fracţioniştii ieşeni, intelectualii ardeleni sau literaţii bucureşteni), Maiorescu putea replica cu ştiuta-i exclamaţie: „Ce are a face, domnule, literatura cu politica". Şi totuşi, se ştia – atunci ca şi astăzi – că legătură dintre cele două sfere era destul de strânsă. La urma urmei (au recunoscut-o şi factorii autorizaţi ai Junimii), activitatea criticistă de până în 1871 avea certe implicaţii

politice. Şi faptul, lesne de înţeles pentru contemporani, a fost din capul locului descifrat, determinând cunoscutele reacţii polemice.

După cinci-şase ani de criticism negator Junimea se decide să inaugureze, în activitatea ei, etapa afirmativă, anunţându-şi răspicat direcţia. Nu e vorbă, direcţia junimistă în literatură fusese enunţată destul de limpede – ba încă atât de ascuţit polemic ! – şi până acum. Numai că era o afirmaţie dedusă din negaţie, după cum etapa nouă, a pozitivării – vom vedea – nu ocolea negaţia. Drumul era acum, teoretic, curăţat prin acel efort concentrat de „izbire a unui întreg curent periculos". Pe solul asanat se puteau dura elementele noii direcţii. Semnificativ pentru scopul urmărit este începutul interogativ al studiului maiorescian. „Va avea România un viitor ? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica şi a purta sarcina culturei ? Căci cultura e o sarcină care cere şi consumă neîntrerupt puterile vitale ale unei naţiuni. Va putea să păşească în lucrare paşnică pe aceeaşi cale pe care civilizaţia apuseană a adus atâta bine omenirii ?" Şi răspunsul venea, firesc, ca o concentrată prefaţă la dezvoltările ce vor urma: „O parte a răspunsului atârnă de la direcţia spiritelor din societatea de astăzi, direcţie a cărei manifestare este literatură în înţelesul cel mai larg al cuvântului". Chiar în această precizare se distinge tonul optimist al răspunsului pregătit, determinat – cum se sublinia în câteva rânduri mai jos – de „reacţia salutară a spiritului nostru literar" materializată „în producerile ultimilor patru ani"[1].

Nu vom repeta aici ceea ce am mai notat în primul capitol despre semnificaţia *Direcţiei noi*. Studiul reprezintă, indubitabil, o piatră de hotar în evoluţia literaturii noastre, descifrându-i

---

[1] T. Maiorescu, *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, în ed. cit., vol. I, p. 157, 158.

devenirea şi anunţând-o curajos. S-a spus că posibilitatea anunţării noii direcţii a fost în bună măsură determinată de ivirea lui Eminescu[1] şi de „cucerirea" lui Alecsandri. Observaţia este judicioasă. Dar semnificaţia noii direcţii nu trebuie limitată la actul impunerii unor scriitori sau chiar a unei şcoli. Acest studiu din 1871-1872, cu o ţinută programatică declarată, a marcat o epocă, despărţind hotarele între două momente din ciclul evolutiv al literaturii româneşti. Vrem să spunem că important cu adevărat în acest studiu nu este faptul că a fost relevată o nouă pleiadă de scriitori (dintre care – se ştie – numai foarte puţini s-au impus drept valori autentice). Cât fenomenul înlăturării aproape definitive a vechii şcoli. Ce e drept, vechea orientare literară ca şi în viaţa spirituală în general fusese obiectul constant al ofensivei junimiste de la întemeierea ei. Numai că acum, în 1871-1872, criticismul câştigă enorm în eficienţă prin aceea că se propun, prin examen comparat, alte valori în locul celor false şi căzute. Până acum „sinteza generală în atac", de o duritate egală, se realizează prin apel la principii de estetică generală, concepte de filozofia culturii, de ideologie, judecăţi sociologice sau politologice. Pentru prima oară se propun nu numai noi valori, dar un nou model de o valoare exemplară. Iar dacă tonul şi intransigenţa criticistă se menţin la aceeaşi temperatură, e lesne de detectat totuşi o sensibilă modificare de tactică. În *O cercetare critică* obiectul rechizitoriului era opera exponenţilor de frunte ai poeziei timpului. De astă dată, (considerându-se, probabil, misiunea îndeplinită) nonvaloarea e căutată mai ales la cei care şi atunci erau minori. E drept că sunt reamintiţi Hasdeu şi Bolliac pentru calitatea mediocră a liricii lor. Dar chiar Maiorescu nu uită să adauge că se referă numai la lirica lor, grăbindu-se să precizeze pentru a echilibra

---

[1] Vezi George Munteanu, *Hyperion,* vol I . *Viaţa lui Eminescu,* Editura Minerva, 1972, p. 62-63.

judecata globală: „ca autori prozaici, sunt fără contestare dintre cei mai buni". Dar Alecsandri şi chiar Bolintineanu sunt citaţi elogiativ. Grosul mediocrităţilor care „cu o formă aşa de puţin plăcută şi cu un bagaj aşa de uşor de idei au îndrăznit atâţia contimporani ai noştri să se introducă în literatură" îl formează, în acest studiu, exclusiv Petre Grădişteanu, Pătârlăgeanu, Ciru Oeconomu, I. C. Drăgescu, Iosif Vulcan. Nu trebuie să vedem în asta, repetăm, o renegare a opiniilor de la 1867, ci numai o necesară modificare tactică. Numele ilustre sunt cruţate. Şi aceasta nu numai când e prezentată opera lui Alecsandri şi Eminescu, dar şi atunci când sunt pomeniţi poeţii minori de la Junimea.

Modificarea de tactică nu urmărea captarea simpatiei adversarilor sau numai domolirea furioasei lor ofensive denigratoare. Mobilul era altul, determinat fiind de nevoile demersului analitic. Autorul, pentru a-şi impune noua direcţie, a socotit nimerit să utilizeze, chiar în spaţiul acestui studiu, mijloacele analizei comparate. Deosebirea de valoare apărea evidentă în favoarea noii direcţii. Cu siguranţă, de aceea i-a ocolit pe fruntaşii mai vechii epoci literare. Procedeul, acuzând o strategie deloc complicată, stabilea aşadar un punct zero al liricii de unde începeau să se ridice vibraţiile creatoare. Fireşte, apelul la acest procedeu era inutil în cazul operei lui Alecsandri şi Eminescu. Creaţia lor rezista – şi cât de bine ! – la comparaţia cu opera poeţilor autentici din generaţia lui Alecsandri. Dar poeziile lui Şerbănescu, Matilda Cugler, Petrino, pe care chiar Maiorescu le socotea „încercări" şi le situa într-o „sferă mai restrânsă" ? Pentru aceştia din urmă a uzat criticul de strategia amintită. O şi spune deschis: „Plăcerea noastră – şi, poate nu e exagerat să zicem, un fel de recunoştinţă pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler (astăzi Poni) şi ale d-lui Şerbănescu – va fi cu atât mai uşor de explicat cu cât ne vom aminti mai mult mijlocul literar în care le aflăm". În comparaţie

cu acest mediu tulbure lirica poeţilor mai modeşti de la *Convorbiri* „arată o natură mai aleasă, simţiri simple, dar neafectate, şi produc în cititor acea impresie senină, care este adevărata binefacere a artelor frumoase". Comentarea acestor producţii, foarte atent cântărită, nu trecea de aprecierile notate din capul locului.

De aceea nu au avut dreptate cei care decenii de-a rândul i-au reproşat marelui critic că alăturarea acestor poeţi modeşti de lirica lui Eminescu şi Alecsandri ar proba o egalizare de valori. Maiorescu, cu gustul său sigur, a demarcat teritoriile, vorbind în primul caz de „încercări" şi în cel de al doilea de „poeţi însemnaţi prin înălţimea ideilor şi, în parte, prin felurimea formelor poetice ce le-au introdus". Cât priveşte rezerva din ultima propoziţie („în parte prin..."), ea se referă la Eminescu care în 1871 era încă un debutant, chiar dacă deplin matur, şi la Samson Bodnărescu în vocaţia căruia Maiorescu a crezut, aşezându-l în ierarhie în rândul al treilea, după Alecsandri şi Eminescu. Că această speranţă nu s-a împlinit, cine nu ştie ? Dar asemenea judecăţi, să le spunem partizane, găsim în activitatea oricărui mare critic care a oficiat, din înalte raţiuni, ceea ce se numeşte o critică de susţinere. Şi apoi în comparaţie cu nechemaţii care se instalaseră totuşi confortabil în Parnas, greoaia lirică a lui Bodnărescu se detaşa net. Cât priveşte legitimitatea includerii lui Alecsandri, ilustru poet al generaţiei trecute, în noua direcţie anunţată de Junimea nu vom relua şi noi o dezbatere cu stagiu şi inutil de prelungit. Sigur că aici a operat şi o doză apreciabilă de calcul strategic. Dar nu e mai puţin adevărat că Alecsandri intrase fericit într-o nouă perioadă a creaţiei sale, când „după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele ce o petrecuse în izolare la Mirceşti, şi iernei mult mai grele ce o petrecuse izolat în literatura ţărei sale, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea *Pastelurilor*". Or pastelurile au apărut în *Convorbiri literare* iar Maiorescu se referea, în comentariul

său, exclusiv la ele, demonstrând că se impun ca „o podoabă a literaturii române îndeobşte" (din păcate, cita şi *Rodica* !). Apoi Alecsandri a fost măgulit de atenţia pe care i-au acordat-o tinerii de la Junimea, le-a onorat unele şedinţe de cenaclu, le aprecia strădania şi aproba chiar direcţia pe care urmăreau să o impună, şi-a publicat cea mai mare parte a operei în *Convorbiri.* Putea fi deci considerat un fel de prezident de onoare al Junimii dacă aici statutele ar fi prescris şi instituirea funcţiunilor. Maiorescu nu greşea deci defel când spunea că Alecsandri „a dat susţinerii noastre teoretice sprijinul renumelui său literar"[1].

Nu altul, în principiu, a fost procedeul lui Maiorescu în capitolul despre proză al studiului său. Mai întâi a ţinut să reafirme esenţa direcţiei pe care o reprezenta: „Direcţia veche a bărbaţilor noştri publici este mai mult îndreptată spre formele dinafară; direcţia nouă şi jună caută mai întâi de toate fundamentul dinlăuntru, şi unde nu-l are şi până când nu-l are, despreţuieşte forma dinafară ca neadevărată şi nedemnă"[2]. (Asemenea precizări se întâlnesc peste tot, ca un laitmotiv, şi în cea de a doua parte a studiului.) Urmează, fireşte, prezentarea acelor valori care anunţau direcţia nouă în „literatura prozaică". Cum ele nu erau nici prea multe şi nici deosebit de impunătoare, s-a apelat la stratagema lărgirii sferei obiectului, făcându-se referiri deopotrivă la proza ştiinţifică şi la cea estetică („sau cel puţin stilistică", adăuga criticul). De fapt, ne grăbim să adăugăm, stratagema avea o justificare perfectă, de vreme ce se urmărea detectarea acelor autori care sunt oneşti cu ei înşişi şi cu profesiunea lor („cunoştinta ce o au despre starea ştiinţei de azi în privinţa materiei de care se ocupă şi sinceritatea cu care spun rezultatul cercetărilor lor"). La proza ştiinţifică erau citaţi pentru

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, E.P L , 1967, p. 201.

[2] *Ibidem,* p. 185.

studiile lor: Al. Odobescu (pentru *Cercetări arheologice* din *Revista română* şi studiile de folcloristică şi istorie literară), economiştii Ion Strat şi Dionisie Pop Marţian, I. Slavici (pentru *Studii asupra maghiarilor*), filologii Burlă şi Lambrior, Xenopol (pentru studiile de filozofia culturii), P. P. Carp (probabil, pentru cele trei articole de critică literară), G. Panu (pentru studiile istoriografice antihasdeiene), St. Vârgolici (pentru studiile de literatură universală şi cele de critică). Mai târziu, la publicarea în volum (1874), a fost introdus şi Th. Rosetti care în acelaşi an a publicat în *Convorbiri* studiul său *Direcţiunea progresului nostru*. (În schimb a fost eliminat D. P. Marţian.) La proza literară îi cita pe Odobescu (de astă dată pentru nuvelele istorice), pe nuveliştii N. Gane şi Iacob Negruzzi, în sfârşit, încă o dată pe Lambrior şi Vârgolici (pentru aceleaşi studii înregistrate şi în paragraful despre proza ştiinţifică). Aceştia din urmă, ca şi poeţii prin opera lor, considera cu dreptate criticul, vor determina fixarea limbii în înfăţişarea ei firească. Se vede bine că dintre toţi „prozaicii estetici" criticul nu-l reţinea cu seriozitate decât pe Odobescu, ceilalţi îndeplinind aici rolul minorilor din capitolul poezie. Aşa, credem, trebuie interpretată propoziţia următoare: „Cel mult mai putem constata că pentru epoca de acum autorii cei mai buni şi mai răspândiţi ai românilor sunt Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu şi că multe forme ale valorii adoptate de ei au dintre toate cea mai mare probabilitate de a rămânea, tocmai pentru că Alecsandri, Bolintineanu şi Odobescu sunt scriitori estetici şi eruditi reflexivi..." (În 1908 celor trei le adaugă pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voineşti, M. Sadoveanu, Coşbuc. Slavici însă – acum un indezirabil – era ignorat.)

E poate ciudat faptul că, anunţând direcţia nouă a „junei generaţii", Maiorescu îşi sprijinea speranţele pe opera a trei creatori din generaţia trecută. Erau citaţi (împreună cu Const. Negruzzi) ca singurii „scriitori estetici" în opera cărora investea

speranța salvatoare, chiar dacă limitată la procesul de asanare şi fixare a limbii. Nici unul dintre exponenții cu adevărat ai noii direcții nu era invocat. Aceştia – ştia criticul – erau foarte tineri şi chiar cel mai înzestrat dintre ei, Eminescu, deşi „poet, poet în toată puterea cuvântului“, era totuşi încă, în 1872, „aşa de puțin format“. Erau speranțe sau certitudini ale unui viitor de pe acum întrezărit. Dar nu erau şi certitudini ale prezentului imediat. Maiorescu şi-a asociat certitudinile prezentului pentru a pregăti intrarea în lume celor viitoare. Spre deosebire de 1867, acum i se părea posibil. Prelua un legat pe care îl încorpora în actualitate. Mai ales că, din punctul de vedere al conducătorului noii direcții, aveau o trăsătură comună: onestitate, profesionalitate, sinceritate în convingeri şi sentimente. Tinerii militau împotriva ignoranței, a tuturor monstruozităților ştiințifice sau literare, sprijinindu-se pe valorile vechii generații. În acest fel apărea mai clară „deosebirea între ceea ce s-a numit direcția nouă şi între direcția mai veche“. Deosebirea nu era, cum s-a crezut, o negare în bloc, ci o revitalizare a energiilor autentice spre o înnoire necesară. Pentru că „nu e cu putință ca un popor să se bucure de formele din afară ale unei culturi înalte şi să urmeze totodată înlăuntru apucăturile barbariei“. Direcția nouă era o garanție că valorile trecutului nu vor fi sufocate de contrafaceri, că un drum larg se deschide şi renaşterea modernă a culturii româneşti este asigurată.

2. Ce a semnificat apoi noua direcție în devenirea culturii române moderne, se ştie. Nu e rostul acestei lucrări să prezinte monografic opera exponenților noii direcții literare (corifeii şi afinii lor). Cum nu ne aflăm, din fericire, pe un teritoriu nedesțelenit, ar însemna să replantăm grădini care au dat de mult rod. Utilă ni se pare însă tentativa de a evidenția, printr-o adecvată analiză la obiect, ceea ce este (şi ceea ce nu este) junimism în opera exponenților de frunte ai noii direcții.

Eminescu a intrat în contact cu Junimea în martie 1870, când a trimis cenaclului *Venere şi Madonă*, primită aici cu elogii şi publicată în aprilie în *Convorbiri*. Au urmat *Epigonii* şi celelalte. De-abia prin septembrie 1871, după unele opinii întemeiate[1], a luat contact direct cu Junimea. Era după măgulitoarele aprecieri maioresciene din *Direcţia nouă* şi, de îndată ce festivităţile serbării de la Putna (15-27 august 1871) au luat sfârşit, poetul s-a grăbit spre capitala Moldovei, unde a participat şi la câteva reuniuni săptămânale. Va reveni de-abia peste un an când, la 1 septembrie 1872, participă la reuniunea inaugurală a şedinţelor autumnale ale cenaclului pe acel an. (A citit *Diorama* şi *Sărmanul Dionis*.) Dar cunoştinţele lui Eminescu despre Junimea erau, se ştie, mai vechi. Citea *Convorbirile*, mult discutate în mediul studenţilor români din Viena. A descoperit, cu siguranţă, în criticismul maiorescian destule puncte de vedere pe care şi el le împărtăşea. Hotărâtoare în această privinţă a fost, neîndoielnic, formaţia filozofică comună. Ca şi fruntaşii Junimii, Eminescu s-a format spiritual într-un mediu germanic unde Schopenhauer şi filozofia restauraţiei dominau autoritar viaţa intelectuală. Epoca studiilor berlineze va accentua un proces care şi aşa era destul de bine definit. Că au fost şi note deosebitoare (pe care le vom releva mai încolo), aceasta e foarte adevărat. E vorba însă de deosebiri în spaţiul unei ideologii esenţialmente comune. De aceea nu pot fi acceptate acele opinii care susţin că Eminescu s-a „junimizat" după 1872 sau că la *Timpul,* ca ziarist al partidului conservator, a fost nevoit să exprime puncte de vedere care nu erau ale lui, ci ale grupării în numele căreia scria. Că opiniile ideologice ale lui Eminescu izvorau din acelaşi trunchi cu cele ale junimismului oficial o dovedeşte, printre altele, chiar şi ideaţia din *Epigonii,* citat de regulă drept poem care ar marca

---

[1] Cf. I. Creţu, *Mihail Eminescu*, E.PL., 1968, p. 117 şi George Munteanu, *op. cit.*, p. 77-78.

un moment de divergență. Sunt citate în sprijin opiniile Junimii despre poem (comunicate autorului pe cale epistolară de Iacob Negruzzi), care reproșau excesiva prețuire a poeților minori din vechea generație, dintre care unii fuseseră contestați violent de Maiorescu în *O cercetare critică* și în *Observări polemice*. Realitatea este că și în acest poem din 1870 punctele comune erau, în ciuda aparenței, destul de însemnate. Și ele nu priveau un mod ideologic periferic, ci unul esențial: formele fără fond. Dincolo de valorile expresive ale poemului, Maiorescu și ai lui vor fi fost cu siguranță încântați să descopere aici blamul la adresa noii generații, interesat pragmatică, arivistă și achizitivă. Acea jumătate de vers „... totu-i lustru fără bază" e, de fapt, – cum s-a observat – o concentrată exprimare metaforică a tezelor maioresciene din 1868. Ba chiar și prima jumătate a acelui vers „în noi totul e spoială", și întregul vers următor „Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*", recheamă în memorie diatribele maioresciene din *În contra direcției de astăzi*... Iar, din nou, jumătatea de vers „totu-i lustru fără bază" e pur și simplu o altă denominație, poetică, a tezei formelor fără fond.

Firește, acesta nu este singurul ecou junimist din opera lirică a lui Eminescu. Nu ne referim la celebrele diatribe din *Scrisoarea III* pe care o vom comenta mai încolo. Aici discursivitatea retorică lasă ideea aproape nudă încât semnificația se impune dur, implantată în toga declamatorie a versului amplu. Există alte zone ale liricii eminesciene în care aceste relații de înrudire cu *Weltanschauung*-ul junimist se întrevăd într-un registru care suie și coboară lent de sub umbre spre eclerare. Nu e chiar „un diamant topit pe-oricare din făclii". Dar destule facle au aceste luciri diamantine, topite la dogoarea unei combustii filozofice sensibil apropiată de a junimismului, pentru ca altele să-și mențină vie și pură puterea nobilului cristal, devenind „giuvaeruri umezite cu luminile adânci".

Nu vom spune că poetul „a aflat sâmburul luminii“ de-abia în contact cu Junimea. Îl aflase mai înainte. „A citit semnul întors“ mai de mult. S-a trezit la viaţă intelectuală, ca şi spiritul tutelar al Junimii, într-un mediu filozofic germanic (Viena şi apoi Berlin) dominat, cum am arătat, de reorientarea spre Kant, de voga molipsitoare a operei lui Schopenhauer, de şcoala istorică a dreptului şi de aceea a protecţionismului naţional în economie (Ludwig von Stein, Eugen Dühring etc). (Aceasta nu înseamnă că a fost străin de cultura filozofică şi literară franceză. Studiul lui I. M. Raşcu, *Eminescu şi cultura franceză* a luminat elocvent acest aspect al formaţiei intelectuale eminesciene.) Preocupat de filozofie, a frecventat aproape aceiaşi gânditori fundamentali pe care îi studiase şi Maiorescu, cu adaosul că poetul – pe albia închipuită de Schopenhauer – a urcat spre cuprinderea cugetării asiate, cu deosebire a celei indice *(Rig-Veda* şi *Mahabharata).* Pe Schopenhauer îl citise de prin 1868 (de vreme ce i-l recomanda spre lectură lui Slavici) şi poate că tot în aceşti ani celebrele texte indice şi alţi filozofi din şcoala romantică germană, la modă pe vremea aceea. La întâlnirea cu Junimea, poetul avea bine adunată zestrea menită să condenseze „lumea într-un singur semn“, cu misterul niciodată dezlegat. Sigur că lecturile s-au extins şi s-au aprofundat (să nu uităm că bursierul Junimii se pregătea din 1871 încolo pentru o carieră filozofică, deşi atestatele şcolare nu-i prea îngăduiau asemenea speranţe), meditaţiile metafizice au devenit absorbante, întrebările spre „mitele cu albastre valuri“ pornind neliniştit pe un drum al neîntoarcerii. Dar nici acest proces de creştere şi adâncire a cunoaşterii filozofice nu se datorează contactului cu Junimea (dacă facem excepţie de impulsul primit pentru obţinerea unei diplome universitare), după cum e exagerat să se vadă în această sete spre studiu o cultură sistematică după rigorile unui specialist. Boema şi-a spus şi aici cuvântul, îngustând fericit aria lecturilor la cugetătorii preferaţi şi la operele care i se potriveau: de la

cărţile înţelepciunii indice, la eleaţii greci, romanticii germani în ale filozofiei printre care la loc de cinste s-au aflat Fichte, Schelling, Kant (din care a şi tradus), Hegel, Schopenhauer. Poetul era aşadar un însetat de lectură filozofică, satisfăcându-şi-o din liberă plăcere, putând deci selecta după preferinţe care erau ale sale şi nu ale unei programe didactice. E adevărat că dacă viaţa intelectuală nu i s-ar fi curmat la 33 de ani, lecturile sale, temeinice şi până acum, amplificându-se, iar meditaţiile suind spre elaboraţie originală, poetul şi-ar fi construit, fireşte, nu un sistem, dar o lucrare coerent închegată despre o problemă de ordin filozofic. Dar destinul a vrut altfel. Călinescu (care ştia în amănunt universul manuscriselor eminesciene) avea dreptate să constate că opiniile filozofice ale poetului le găsim expuse fragmentar în cutare manuscris în proză, în versuri sau în vreun crâmpei de comentariu suscitat de lectura unei cărţi. Sau, am adăuga noi, în destule pagini ale prozei politice, veritabile frânturi de gând ale unei sociologii posibile. Niciodată însă într-o dezvoltare teoretică coerentă, făcând inutilă orice încercare de a comenta sistematic compunerile filozofice eminesciene şi nici de a prezenta idei poetice de altitudine intelectuală drept filozofie conceptuală.

Dar inexistenţa unui elaborat filozofic coerent nu înseamnă, desigur, că poetul nu a avut o concepţie filozofică a sa. Cum se ştie, *Weltanschauung-ul* poetului – complex – a fost nutrit şi modelat de lecturile şi opţiunile sale filozofice. Cu un efort presupus de lectură avizată a tuturor compartimentelor creaţiei eminesciene (inclusiv a celor rămase în faza de laborator) se poate închipui chiar o hartă a motivelor filozofico-ideologice (în care s-ar include şi cele etice sau estetice) specifice convingerilor poetului. Nu aceasta e intenţia noastră, limitată – prin obiectul acestui studiu – să evidenţieze acele elemente din opţiunile sale filozofice care sunt comune cu (sau apropiate de) ale junimismului. De reflecţia lor în opera sa socio-politică ne vom ocupa mai

târziu. Mai înainte ni se pare necesar să le surprindem în poezie, adică acolo unde Eminescu şi-a dat măsura geniului său.

Nu e o habitudine mecanică evocarea schopenhauerismului ca element probatoriu al confluenţei filozofico-ideologice dintre junimism şi opera lui Eminescu. Cu rezerva că acesta nu epuizează raportul de confluenţă amintit, e incontestabil că în ideaţia operei eminesciene schopenhauerismul se găseşte instalat pe poziţii nu privilegiate ci suverane.[1] Nu e inutil să constatăm şi noi situaţia nefericită că filozoful care a exercitat cea mai mare influenţă asupra culturii şi a cugetării româneşti de după 1860 a fost Schopenhauer şi nu Kant sau Hegel. Dacă aceştia din urmă şi-ar fi prelungit – la noi – lumini determinante, poate că şi procesul devenirii culturii noastre moderne ar fi căpătat alte (sau *şi* alte) valenţe. Ce-i drept, şcoala ardeleană, apoi un Simion Bărnuţiu, au încercat să implanteze filozofia kantiană sau postkantiană după cum un Radu Ionescu a propus – pentru estetică – hegelianismul. Dar eforturile acestor cărturari au rămas fără consecinţe notabile. Enorma autoritate a junimismului a izbutit să impună schopenhauerismul, anulând practic timidele orientări anterioare. Negreşit, izbânda opţiunii junimiste nu poate fi absolvită de ştiute explicaţii şi determinări sociale. Dar faptele rămân fapte. Schopenhauer a fost timp de trei-patru decenii (1860-1890) la noi filozoful cu cea mai mare audienţă. Iar pentru Eminescu singurul filozof care i-a cucerit adeziunea totală, constituind unghiul referenţial care a alimentat critica celorlalte sisteme filozofice (cu deosebire cel al lui Hegel, sau

---

[1] Pentru acest izvor al operei eminesciene vezi: G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, în *Opere*, vol. 12-13, Editura Minerva, 1969; Tudor Vianu, *Eminescu şi etica lui Schopenhauer* din vol *Poezia lui Eminescu*, în *Opere*, vol. 2 ed. cit.; N. Tertulian, *Pesimismul eminescian şi pesimismul schopenhauerian*, în *Eseuri*, E.P.L., 1968 Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*, E.P.L, 1968.

Schelling şi Fichte). Chiar simpatiile manifestate faţă de opera altor cugetători, îndeosebi eleaţii greci, Platon, budhismul indic sau parţial Kant îşi au izvorul în opţiunile filozofului german. Nu e de aceea hazardat să se spună că poetul nostru a citit critic operele filozofice, sprijinindu-se pe opiniile autorului celebrei *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, precizându-şi cu ajutorul acestora opţiunile şi antipatiile. Desigur, nu se poate afirma că acceptarea a fost totală şi – mai ales – că Eminescu a adoptat integral lecţia etică a sistemului schopenhauerian (iar etica reprezintă – cum se ştie – esenţa acestei filozofii). Deosebirile, ne vom strădui să evidenţiem, sunt reale şi importante. Dar chiar acest proces de disociere şi delimitare dovedeşte câtă fascinaţie a exercitat opera lui Schopenhauer asupra concepţiei (implicit şi a operei) marelui nostru poet.

Am stăruit într-un capitol al acestei cărţi asupra cauzelor care au determinat „selectarea" în Germania a filozofiei schopenhaueriene. Fără a relua cele notate acolo, vom repeta numai că hotărâtor în succesul lui Schopenhauer a fost deopotrivă critica antifilistină, antipedantismul limbajului său filozofic şi deziluzia încercată de cercurile intelectuale în faţa stărilor sociale ale Germaniei de atunci. Schopenhauer a devenit filozoful îndrăgit pentru că în opera sa lumea intelectuală a găsit o radicală demascare a tuturor convenţiilor etico-politice, demonstraţia lucidă că toată frazeologia umanitară a oficialităţii (şi a filozofilor ei: Hegel, Schelling, Fichte), a bisericii şi a oamenilor politici care se voiau „progresişti" e o minciună „frumoasă", că singurul motor şi substrat adânc al tuturor comportamentelor interumane e voinţa egoistă, expresie a legii fundamentale *homo homini lupus*. Cuceritoare au fost deci nu ontologia şi gnoseologia sa, ci filozofia practică, etica filozofiei sale sociale. Opţiunea lui Maiorescu sau Eminescu pentru opera lui Schopenhauer se datorează tocmai acestor aspecte ale operei sale. Maiorescu ateul, darwinistul, potrivnicul prejudecăţilor

moraliste, al frazeologiei umanitare, al militantismului politic radical-burghez a descoperit în opera lui Schopenhauer puternice puncte de sprijin la care se asocia, desigur, calea indicată pentru reîntoarcerea la postulatele metafizicii kantiene. Schimbând ceea ce e de schimbat, Eminescu a găsit – independent de Maiorescu – în opera filozofului german răspunsul motivat la întrebările şi nelmiştile sale iscate de spectacolul unei lumi în care discrepanţa dintre deziderat şi real era totală.

Pesimismul eticii schopenhaueriene s-a altoit, la Eminescu, desigur, pe o structură temperamentală predispusă să-l asimileze. Acesta, observase încă Ibrăileanu, se grefa pe latenţe ale propriei concepţii despre viaţă care nu era defel optimistă. Chiar elemente ale budhismului (pe care îl va studia mai târziu), cu etica Nirvanei germinau în concepţia eminesciană înainte de întâlnirea cu opera lui Schopenhauer. Lectura operei filozofului german i-a activat latenţele, organizându-i *Weltanschauung-ul* într-o direcţie şi o structură precizate. Sigur că predispoziţiile temperamentale şi viziunea sa asupra vieţii anterioare contactului cu Schopenhauer au îndeplinit funcţiuni importante pentru îmbrăţişarea ideaţiei operei acestuia. Dar ele nu au fost singurele şi poate nu cele hotărâtoare. Vrem să spunem că la aceasta a contribuit enorm şi fizionomia spectacolului societăţii româneşti pe care poetul a contemplat-o. Ceea ce descoperise în mediul social-germanic regăsea, la o tonalitate parcă şi mai acută, în ţara sa. Peste tot aceeaşi alterare a moravurilor, acelaşi egoism feroce şi aceeaşi minciună. Era epoca postpaşoptistă, cu valorile degradate, când locul idealurilor înalte îl acaparase goana după acumulare rapidă, când frazele pompoase mascau ţipător turpitudinea, când moralitatea sforăitor recomandată ascundea lipsa de scrupule şi minciuna. Totul i s-a dezvăluit fals şi ipocrit, „lustru fără bază“, minciună convenţională, egoism vorace drapat cu fraze despre dragostea aproapelui. Şi cum i se părea că perspectiva era la fel de sumbră, deziluzia poetului a fost

sinceră şi totală („Ce să caut ? Nu mai caut. E acelaşi cântec vechi...“) Cheia înţelegerii i s-a relevat în propoziţiile eticii schopenhaueriene, în paginile necruţătoarei critici a moravurilor şi stărilor de fapt care erau valabile în Germania şi în România. E de aceea potrivit să vedem în acceptarea schopenhauerismului nu numai raţiuni de ordin cognitiv, ci şi puternice motivaţii sociale. Gherea nu era deci cu totul departe de adevăr; în ciuda doctoralelor amendamente ale lui Dragomirescu, când căuta determinările sociale ale pesimismului eminescian. Din păcate, s-a oprit numai la ele, ignorând complexitatea procesului în care motivaţiile cognitive se asociau într-o osmoză coerentă cu cele sociale. Că interpretările criticului au fost în 1887 simpliste este adevărat. Dar ele surprindeau, dacă nu adevărul întreg, oricum, o câtime de adevăr peste care s-a trecut şi se trece încă prea repede. Trecută prin filtrul propriei subiectivităţi, etica schopenhaueriană a căpătat în poezia sau proza eminesciană ipostaza transfigurată a unei critici resemnate. O critică tinzând să cuprindă totul, de la condiţia general-umană până la întruchipările politico-morale particulare, de la tipicitatea fatal mecanică a evoluţiei ciclice a istoriei la comportamentul moral cotidian. Totul sub semnul emblematic al deşertăciunii (a cărei origine nu e numai schopenhaueriană, ci îşi trage sevele şi din înţelepciunea textelor biblice), al iluziei fără acoperire, al inutilităţii efortului de vreme ce rolurile sunt dinainte distribuite şi schimbarea niciodată posibilă. *Glossa* sintetiza această resemnată înţelepciune veche.

> Vremea trece, vremea vine,
> Toate-s vechi şi nouă toate;
> Ce e rău şi ce e bine
> Tu te-ntreabă şi socoate;
> Nu spera şi nu ai teamă,
> Ce e val ca valul trece;

De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

. . . .

Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate

. . . .

Alte măşti, aceeaşi piesă
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera şi nu ai teamă.

Poetul era un îndurerat profund şi neîntrezărind niciunde o rază de speranţă nu se putea ralia nici unei convingeri de orice orientare sau culoare. În 1876 declara că nu crede „nici în Iehova, nici în Budha-Sakya-Muni / Nici în viaţă, nici în moarte, / Nici în stingere ca unii" pentru că „în zadar gândeşti, căci gândul, / Zău, nimic în lume schimbă".

Dar dezamăgirea şi zădărnicia, imobilismul şi resemnarea nu sunt numai exprimate metaforic ca o filozofie a vieţii. Poetul a fost ispitit să le surprindă şi în concreteţea variilor înfăţişări. Putem lesne reface, apelând la opera literară a poetului, tabloul deziluziilor fatale la care – credea el – e condamnată umanitatea. E un tablou în care aflăm insolit contopite ipostaza şi izvorul nefericirii, efectul şi cauza: strădania cărturarului, dragostea, militantismul civic, condiţia tragică a geniului, arta, sărăcia, bogăţia, triumful iluzoriu al stăpânitorilor ca şi eşuarea în cerşetor, comportamentul slujitorilor bisericii, scurgerea timpului sau realitatea unică a prezentului devorator al celor trecute şi viitoare. Sunt ipostazierile fundamentale ale condiţiei umane. Şi toate, indiferent de înfăţişarea de o clipă („măşti de-o zi pe-o lume mică"), sunt expresii ale nefericirii. Până la urmă

egalizarea se înstăpâneşte suverană, anulând raţiunea eforturilor şi a diferenţierilor valabile odinioară:

Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de ţărână se depune
Mâna care-au dorit sceptrul universului şi gânduri
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scânduri...

Scrisorile (dar nu numai ele !), cu acel patos discursiv care le este propriu, cu retorismul neînfrânt, apar într-adevăr adesea drept poetizarea destul de pedestră (cuvântul nu trebuie să sperie !) a unor opinii filozofice de sorginte schopenhaueriană. Amorul, care în altă parte beneficiază de puritatea distilată a lirismului, aici sună retoric, amintind de cutare propoziţie din schopenhaueriana *Viața, amorul și moartea:*

Să sfinţeşti cu mii de lacrimi un instinct atât de van
Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an ?

Nu simţiţi c-amorul vostru e-un amor străin ? Nebuni !
Nu simţiţi că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni ?
Nu vedeţi c-acea iubire servă-o cauză din natură ?
Că e leagăn unor vieţe ce seminţe sunt de ură ?

Nu se poate spune acelaşi lucru despre imaginea femeii închipuite în *Scrisoarea V* ? Şi o vom regăsi, purificată, în acea culme a creaţiei eminesciene care este *Luceafărul*. În sfârşit, nu e greu de recunoscut sorgintea schopenhaueriană (care nu este însă singulară) în imprecaţiile antiliberale din *Scrisoarea III*. Despre aceasta ne propunem să discutăm mai încolo. E necesar să spunem însă şi aici că poetul era dezgustat de frazeologia liberală pe care o suspecta, nu fără motiv, de demagogie. E drept să vedem însă în această pamfletară denunţare a frazeologiei melioriste şi o critică a falselor valori elogiate ipocrit de burghezie.

Dar accentele critice ale meliorismului marchează şi momentele disociative dintre etica schopenhaueriană şi eul poetic eminescian. Disociaţia nu priveşte numai comportamentul militant al poetului care nu are nimic din ortodoxia eticii schopenhaueriene. Ea se extinde şi în planul literar. Schopenhauer nu ostenea să conteste realitatea cauzelor sociale ale „răului universal"; să considere drept o explicaţie trivială orice tentativă de a vedea în inegalitatea socială unul dintre izvoarele suferinţei umane, proclamând – ca soluţie unică – învingerea voinţei prin resemnare. Eminescu omul ca şi poetul, fără a abjura preceptele eticii schopenhaueriene, nu ocolea soluţiile militante. Adeptul postulatelor schopenhaueriene a fost, în viaţa practică, un luptător pentru asanarea condiţiei sociale şi politice a poporului său. Şi acest activism nu a fost o preocupare pasageră. A angajat întreaga lui sensibilitate, remarcându-se ca o constantă a preocupărilor poetului, de un civism integral. E drept că mai rămânea comun cu Schopenhauer antiliberalismul şi antiradicalismul, dar divergenţa nu era mai puţin importantă de vreme ce poetul se dezvăluia ca un partizan al meliorismului (de nuanţă conservatoare), deplângând starea mizeră a poporului (adică a ţărănimii) şi propunând chiar soluţii de îndreptare. În locul abstragerii din lume, a resemnării înţelepte, a indiferentismului total pe care le propovăduia filozoful german, Eminescu intra în for ca un ardent şi participa cu dăruire pasională la disputele cetăţii. Nu, este adevărat, ca un om politic activ (ca să evităm termenul de politician), ci cu pana strălucitului gazetar. A urât, într-adevăr, politicianismul la care nu a obosit să înfiereze cupiditatea, poltroneria şi ignoranţa trufaşă. Dar de vreme ce a investit încredere în ţinuta morală a unor oameni politici conservatori şi în raţionalitatea eficientă a programelor conservatoare înseamnă că nu a negat *de plano* (asemeni maestrului său) utilitatea şi necesitatea acţiunii sociale militante.

Aceeaşi dialectică a disociaţiei în convergenţă poate fi constatată şi în opera literară. Toma Nour din *Geniu pustiu* (nuvela a fost scrisă, probabil, în 1868-1869, adică atunci când schopenhauerismul era de acum bine cunoscut) e mult preocupat (dealtfel ca şi interlocutorul său) de atmosfera socio-politică a Bucureştilor şi evocă înfiorat luptele sociale şi naţionale ale românilor din Transilvania anului 1848 când abandonează studiile, „căci în inima lui fierbea amorul cel mare al naţiunei", şi intră în cetele de oşteni ale lui Avram Iancu.

Nu uităm „sufletul apostat" din *Înger şi Demon* care şi-a fixat condiţia în idealul de a întreţine „în popoare a distrugerii scânteie / Şi în inimi pustiite samănă gândiri rebele". Ca un agitator de profesie, acesta, înfăşurat, „în stindardul roş", ridica poporul la luptă, apelând la forţa ideilor îndrăzneţe. Idealul său este integral îndreptat „contra lumei, / Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate / Cu-a lui Dumnezeu numire". În virtutea acestui ideal „el prezentul îl răscoală cu-a gândirilor lui faimă / Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi mărețe". E adevărat că şi în această poemă finalul e adumbrit de etica schopenhaueriană. Dar schopenhauerismul ocupă aici poziţii mai modeste. E mai curând deziluzia revoltatului care nu şi-a putut împlini menirea, murind fără speranță pentru că nu a putut înfrânge atotputernicia ordinii existente. E amărăciunea neputinței celui ce nu a găsit calea revoltei eficiente, părăsind pustiit sufleteşte o lume pe care voise s-o schimbe şi o lăsa neştirbită.

S-a semnalat[1] apoi că până şi o poezie ca *Rugăciunea unui dac*, care pare o expresie integrală a viziunii schopenhaueriene, trădează o radicală ținută vindicativă împotriva celor ce au răsturnat valorile şi au modificat sentimentele: „C-ajung pe mine

---

[1] Cf N. Tertulian, *Pesimismul eminescian şi pesimismul schopenhauerian*, în *Eseuri*, E.P.L., 1968, p. 32-33.

însumi a nu mă mai cunoaşte, / Că chinul şi durerea simţirea mi-a-mpietrit-o, / Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o. / Când ura cea mai crudă mi se părea amor... / Poate-oi uita durerea şi voi putea să mor". Dacul invocă divinitatea pentru ca după o existenţă împilată şi martirizată să i se acorde izbăvirea catharctică pentru a intra „în vecinicul repaos" şi, ca ultimă rugare, „spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec". Distanţa de schopenhauerism e aici evidentă. Filozoful durerii universale condamna ideea morţii ca soluţie de anihilare a chinului existenţial, indicând – cum spuneam — acceptarea resemnată, prin învingerea egoismului, a fatalei condiţii. Iar dacul, dimpotrivă, ar vrea să moară pentru a „uita durerea" acumulată într-o viaţă în care a fost „gonit de toată lumea". Propoziţiile eticii schopenhaueriene au fost minate din interior şi aşezate, cu ironie secretă, în relaţii opozite prea transparente pentru a nu fi receptate ca atare.

E de aceea drept să se evidenţieze că personalitatea lui Eminescu în dubla ei ipostază (umană şi creatoare) nu a interpretat schopenhauerismul ca un învăţăcel epigonic. L-a retopit şi l-a reconstituit după modelul propriei viziuni, distanţându-se şi disociindu-se de rigorile rigide ale prescripţiilor maestrului. Eminescu a fost un schopenhauerian eterodox. O conştiinţă dezamăgită de realitatea pe care o dezavua şi o nega, pendulând dramatic între resemnare şi revoltă. În opera sa (deopotrivă în cea literară ca şi în proza politică) aflăm mai ales ecourile lucidei demistificări a convenţiilor lumii burgheze pe care o degajă opera filozofului german, critica radicală a falselor valori, denunţarea virtuţilor amăgitoare, atitudinea constant polemică faţă de istorie. Dar şi aceste constante ale eticii schopenhaueriene vor căpăta în opera poetului nostru mutaţii şi transfigurări particulare. Militantismul, spiritul protestatar, nesupunerea şi dăruirea pentru curmarea, prin luptă bărbătească, a răului social, constituie elemente definitorii pentru formula

etică a personalității (umane și creatoare) a lui Eminescu. Poate de aceea tinerii intelectuali socialiști români din ultimul pătrar al secolului trecut au venerat verbul poetic eminescian, știind să descifreze în resemnatul pesimist pe revoltat.

Dialectica procesului de apropiere și distanțare dintre opera lui Schopenhauer și viziunea eminesciană despre viață oferă variabile necesare aprecierii realiste a raporturilor dintre junimism și opera poetului. Nu vom spune că Maiorescu a fost un schopenhauerian integral. Dealtfel, chiar opțiunile sale pentru viața publică sunt probe categorice ale unei etici practice cu totul neschopenhaueriene. Între resemnare senină, indiferentism cosmic și învingerea egoismului prin renunțarea la voința de a trăi plenar, Maiorescu a optat pentru lupta politică, militând – deloc dezinteresat – pentru o poziție fruntașă în ierarhia socială. Ce-i drept, nici Eminescu nu a fost un abstras din cotidian. Dar nu a coborât până la angajarea efectivă în luptele politice și nici nu a aspirat vreodată spre o poziție de oarecare însemnătate într-un partid sau în stat. S-a mulțumit, în anii săi cei mai activi, cu condiția fatal subalternă de gazetar care își exprima liber și neaservit convingerile, fără a admite concesia sau abjurarea. Apoi Eminescu, fără a fi un ascet, s-a mulțumit întotdeauna cu puțin, mai niciodată netrecând de ceea ce era strictul necesar unei vieți cu totul modeste. Pe când Maiorescu, și el la origine un intelectual lipsit de avere, a preferat traiul unui om de lume, cu salon deschis persoanelor simandicoase, cu dese călătorii în străinătate, făcute neștirbit de trei ori pe an, mereu ocupat cu serate, recepții și petreceri, izbutind, din 1877 încolo, să adune o avere frumușică din avocatură, profesiunea cea mai detestată de poet. Și la numai câțiva ani după 1876, când îndemna pe un tânăr junimist (Șt. Vârgolici) la aspirații ideale, de jertfire dezinteresată, potrivnice acumulării achizitive. (Vezi scrisoarea către Șt. Vârgolici în acest volum), Maiorescu începe să practice o nu tocmai „curată“ avocatură mult solicitată, notând scrupulos

în jurnal, la încheierea fiecărui an, sumele agonisite de pe urma acestei îndeletniciri, plasamentul banilor, dobânzile obţinute şi rata creşterii averii sale care nu era deloc neînsemnată.[1]

Contestatarul Maiorescu din perioada tinereţii s-a adaptat deci destul de repede mediului, deşi onestitatea sa în viaţa publică a fost exemplară. Dar mereu din interiorul ei. Nu e exagerat, de aceea, să se spună că imprecaţiile poetului – adesea pamfletare – împotriva convenţiilor duplicitare ale lumii burgheze le personificau deopotrivă şi fruntaşii politici junimişti. Normativele eticii schopenhaueriene pe care le cunoşteau şi le popularizau deopotrivă profesorul ca şi poetul au fost cu totul deosebit asimilate, dar – mai ales – practicate.

La capitolul raporturilor de confluenţă dintre junimism şi opera lui Eminescu se cuvin, fără îndoială, consemnate şi

---

[1] Să transcriem, la întâmplare, câteva însemnări de acest fel. La sfârşitul anului 1883 menţiona că a avut un an financiar extrem de bun, încasând în total 63.163 lei din avocatură (Ce sumă uriaşă era, în 1883, recolta aceasta adunată din avocatură înţelegem dacă reţinem faptul că în 1892 diurna sa lunară de rector reprezenta în total 185 franci. Şi-a plătit datoriile, izbutind să depună la bancă 15 800 lei (*Însemnări*, II, p. 224). La sfârşitul anului 1893 nota: „finanţiar aşa de consolidaţi încât putem privi viitorul cu oarecare linişte“ *(Jurnal,* Caiet 15, f. 20 verso). În 1894: „Am ajuns la cifra de 130 000 franci capitalizaţi din economii şi mai am şi casa, după ce am plătit zestrea Liviei de 10 000 fr.“ *(Idem,* Caiet 16, foaia 26). La sfârşitul aceluiaş an 1894: „Anul meu finanţiar încheiat bine, cu ceva peste 101 000 fr. la încasări şi 52 000 fr. nominal bonuri financiare rurale la sporul capitalizării“. *Idem,* foaia 29). În martie 1896: „Am mai putut pune 4000 fr. nominal la economii la Germani; avem acum 68 000 fr. bonuri urbane 5%, peste 8000 fr. pe an renta viageră comună de 100 000 fr. efectivi la Naţionala“. (Caiet 17, f. 8) Etc. Etc. Etc. De-abia în 1901 a renunţat 5 ani la avocatură (s-a reînscris în barou în 1906), având asigurat un venit de 2000 fr. pe lună la care se adăugau alte încasări, totalizând un venit de 26 000 fr. pe an, fără a consuma din capital.

elementele – comune – de ideologie literară. Eminescu preţuia şi el literatura populară[1] („poveşti şi doine, ghicitori, eresuri"), remarcându-se ca un interpret al ei remarcabil, socotind, precum Maiorescu, că propăşirea creaţiei culte depinde nemijlocit de frecventarea tezaurului folcloric: „Dar o adevărată literatură, trainică, care să ne placă nouă, şi să fie originală pentru alţii, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradiţiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-aţi produce în afară de geniul într-adevăr naţional (patiotico-politic), nu va avea valoare şi trăinicie, nici pentru noi, nici pentru străinătate"[2]. A cerut în tinereţe, ca şi în anii maturităţii sale creatoare, ca scriitorul să se adape „la izvorul curat ca lamura şi mai preţios ca aurul al poeziei noastre populare, decât să bea din izvorul de apă de zahăr cu portocale"[3]. Sunt puncte de vedere care amintesc perfect de cele ale lui Maiorescu din recenzia despre antologia lui Alecsandri. Apoi, romanticul Eminescu a împărtăşit integral teoria maioresciană despre romanul poporan, altfel spus concepţia despre specificul naţional reflectat în creaţia artistică. Opiniile eminesciene din recenzia la *Novele din popor* ale lui Slavici sunt, în acest sens, deplin concludente. Şi să amintim faptul, nu lipsit de semnificaţie, că recenzia lui Eminescu apare în martie 1882, adică la două luni după ce Maiorescu publicase în *Convorbiri* studiul său *Literatura română şi străinătatea*. Consonanţa de opinie, în materie de ideologie literară, era din acest punct de vedere totală.

---

[1] Vezi I Rotaru, *Eminescu şi poezia populară*, E.P.L., 1965.

[2] M. Eminescu, *Despre cultură şi artă*, p. 61

[3] Cf. M. Eminescu, *Opere complete*, I, *Literatura populară*, Editura Minerva, 1902, p. IX.

*

Lectura atentă a operei eminesciene (în spaţiul căreia se integrează deopotrivă creaţia literară ca şi proza politică) nu lasă îndoială asupra convingerilor sale ideologice. A spune – repetăm – că ele i-au fost inoculate în urma contactului cu Junimea, că sunt opinii de împrumut e o insinuare care nu poate fi reţinută nici sub beneficiu de inventar. Un Eminescu în postura de mercenar de idei e o imposibilitate logică şi morală. Şi e sigur că de nu ar fi fost liantul ideologic comun, Eminescu nu ar fi acceptat – indiferent de precara sa situaţie materială – condiţia de gazetar oficial al *Timpului*. Se pot lesne constata, în tensiunea incendiar-pamfletară a publicisticii eminesciene, în radicalitatea opiniilor, convingeri intime, lent şi profund configurate. Deosebirile de vedere dintre conservatorismul junimist (sau cel al grupării „ruginiţilor") şi convingerile eminesciene sunt adesea evidente. Dar ele îl dezvăluie nu o dată, în aceste cazuri, ca un parajunimist, depăşind – prin consecvenţă, intransigenţă şi exces ideologia junimistă oficială[1]. Cauzele sunt multe şi, printre acestea, nu trebuie ignorată aceea propusă în 1909 de Ibrăileanu, care considera că interesele păturilor sociale pe care le reprezintă Eminescu (răzeşii şi breslaşii) se întâlnesc – în ostilitatea faţă de înnoirile capitaliste – cu ale moşierimii pe care o reprezentau conservatorii junimişti.

Această coincidenţă de interese ale unor pături sociale distincte l-a apropiat pe Eminescu nu numai de junimism, dar şi de conservatorism în general. Alături de aceasta, să-i spunem motivaţie, propusă de Ibrăileanu există, desigur, şi altele care ţin de formaţia filozofico-ideologică comună. Impactul dintre motivaţia socială şi cea cognitivă a creat o fizionomie caracteristică convingerilor socio-politice eminesciene. Şi totuşi

---

[1] Vezi şi Aurel Martin, studiul citat, în *op. cit.*

cine citeşte colecţiile *Curierului de Iaşi*, sau, mai ales, ale *Timpului*, întâmpină serioase dificultăţi pentru a descifra – în publicistica atribuită lui Eminescu – punctul său de vedere de cel al gazetei sau al partidului conservator. (Dificultatea la care ne referim e mult sporită de imposibilitatea practică de a stabili cu exactitate apartenenţa reală a articolelor nesemnate[1]. Ediţiile din opera politică a poetului au sumarele modificate, mai fiecare editor voind să se distingă prin noi descoperiri. Dar câte din ele nu sunt apocrife ?) Dificultăţile amintite, reale, nu creează însă cercetătorului obstacole de netrecut. După o lectură atentă şi avizată se pot determina un grup de motive ideologice comune cu junimismul dintre care – unele – au pătruns şi în opera literară şi un altul care semnifică deosebirile.

În capitolul consacrat examinării ideologiei junimiste am stăruit pe marginea concepţiei despre revoluţionismul organic care – este ştiut – a configurat şi teoria despre statul natural. Nu vom relua aici analiza izvoarelor filozofice care au nutrit acest punct de vedere. Eminescu a frecventat aceleaşi surse filozofice, sociologice sau juridice primare şi concepţia sa despre evoluţia socială, despre structura şi funcţia statului nu a putut fi, în general, alta decât a fruntaşilor Junimii. Se poate chiar spune că spre deosebire de junimiştii oficiali care nu au avut prilejul să-şi expună punctul de vedere, de pildă, în problema statului natural (cu excepţia lui Th. Rosetti în două din cele trei studii ale sale), Eminescu a avut răgazul s-o facă în abundenta sa publicistică. Nu e vorba nici la el de desfăşurări doctrinare sistematice. Dar de o expunere a punctului de vedere, clară şi răspicată, se poate, cu siguranţă, vorbi. Eminescu este, ca orice adept al conservato-

---

[1] Obiceiul – general – e al epocii. Un articol de fond din organul junimist *România liberă* scria la 29 ianuarie 1885: „Presa ce se respectă trebuie să fie impersonală, pentru că este anonimă. Oamenii nu au valoare şi nu există pentru noi decât ca purtători de idei".

rismului, împotriva statului de tip contractual, elogiind statul natural. „Aici – scria în decembrie 1889 – vom căuta în prima linie următoarea deosebire între două maniere de-a privi natura statului şi ştiinţele care-l ating. Maniera întâia e cea veche franceză din timpul enciclopediştilor, naturalistă şi deductivă care stabileşte că libertatea de dispunere a individului primează orice alt interes... A doua manieră de-a vedea, inductivă, deci bazată numai pe experienţa faptelor, priveşte statul ca pe un product – nu al raţiunii sau al unui contract sinalagmatic – ci al naturii, şi caută să stabilească atât legile, după cari el se dezvoltă, cât şi elementele din care se constituie."[1]

Opţiunea lui Eminescu între aceste două puncte de vedere contradictorii e limpede exprimată cu doi ani mai înainte când demonstra – cu argumente sociologice – superioritatea statului natural. „Scriitori, cari în privirea ideilor lor politice sunt foarte înaintaţi – se pronunţa în decembrie 1877 – au renunţat totuşi de-a mai crede că statul şi societatea sunt lucruri convenţionale, răsărite din libera învoială reciprocă dintre cetăţeni; nimeni, afară de potaia de gazetari ignoranţi, nu mai poate susţine că libertatea votului, întrunirile şi parlamentele sunt temelia unui stat. De sunt acestea sau nu sunt, statul trebuie să existe şi e supus unor legi ale naturii, fixe, îndărătnice, neabătute în cruda lor consecvenţă"[2]. Potrivnic statului contractual, expresie a structurilor capitaliste, Eminescu dezavua şi toate modalităţile legislative suprastructurale ale acestuia. Va cere, în consecinţă, „legi organice", ca în vechime, când raporturile erau afective, apropiate şi nu izvorâte din frigiditatea mecanică a unui contract sinalagmatic. (Pentru aceasta l-a citat pe „genialul Montesquieu, întemeietorul cercetărilor naturaliste în materie de viaţă publică".) În decembrie 1878 exprima dezideratul ca în

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, vol. III (ed. Ion Creţu), p. 241.

[2] *Ibidem*, vol. II, p. 163.

Dobrogea să se păstreze vechile stări de fapt: „relaţiunile de proprietate şi de posesiune, administraţia comunală cum a fost jurisdicţiunea matrimonială exercitată de cler, sentinţele de pace dictate părţilor prin persoane clerice, c-un cuvânt toată organizaţia primitivă, însă morală şi de bună credinţă a unui popor primitiv. Pentru aceasta ar trebui un studiu îndelungat făcut la faţa locului asupra obiceiurilor pământului asupra acelui drept viu, recunoscut de toţi şi necontestat de nimenea, care cuprinde puterea sa coercitivă în sine însuşi şi în conştiinţa omului. Dacă *Românul* se teme de veacul de mijloc să-şi aducă aminte că amândouă ţările noastre dunărene n-au avut de la fondarea lor şi până în a suta a optsprezecea nici un cod scris (codicele Vasile Lupu şi Matei Basarab nu s-au aplicat niciodată) şi că abia fanarioţii, stricând ţara din temelie şi corumpând până în măduvă simţul de drept al românului, au fost siliţi să introducă norme scrise într-o societate în care totul era putred...“[1]. Un stat modern care să păstreze tradiţii arhaice, organizat după legi nescrise, altfel spus „obiceiuri ale pământului“, era un ideal de poet abstras care confunda dezideratul cu posibilul.

Să nu se creadă însă de aici că poetul *a elogiat* atât de mult vremurile definitiv revolute încât voia să le reanime, dacă nu la dimensiunea întregii ţări, cel puţin la aceea a unei provincii de curând reintrată în corpul României. Cum vom arăta mai încolo, Eminescu a acceptat ordinea existentă, chiar dacă cu o silă neascunsă, cu toate ale ei legiuiri. Dar cunoscătorul de istorie care era Eminescu, suflet de moldovean iubitor al trecutului, tânjea după o progresie lentă, ferită de învolburări acceleratoare care să păstreze ceva din fiinţa unui legat venerat. „Căci progresul – scria în februarie 1882 – nu se improvizează prin comoţiuni violente. El este opera înceată şi înţeleaptă a

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 388.

timpului"[1]. În consecinţă, postula încă în 1879, „noi susţinem că e mai bine să înaintăm încet, dar păstrând firea noastră românească, decât să mergem repede înainte, dezbrăcându-ne de dânsa prin străine legi şi străine obiceiuri..."[2]. Că deziderаtul poetului era, sociologic vorbind, o imposibilitate, este astăzi evident.

Nu ar trebui să se înţeleagă însă de aici că Eminescu a fost un tradiţionalist *à outrance*. Călinescu a subliniat că poetul era un adept al tradiţiei, departe însă de ipostaza sub care l-au revendicat tradiţionaliştii interbelici. Un partizan al legii de evoluţie a culturii, avea dreptate Călinescu, nu putea fi un tradiţionalist osificat. Conceptul de tradiţie aşa cum îl înţelegea Eminescu e apropiat de al lui Maiorescu. Şi criticul Junimii nu a fost un tradiţionalist. Se cerea progres lent, în limitele unei necesităţi organice, potrivnice însă – oricum – doctrinei liberaliste a arderii etapelor[3]. Există, dealtfel, undeva, într-un articol eminescian din decembrie 1882, o precizare care clarifică într-un fel lucrurile destul de limpede. E drept că acest articol vorbeşte parcă mai mult decât altele în numele partidului conservator, într-o perioadă când grupul junimist se reapropiase de matca partidului condus de Lascăr Catargi. Dar, cum spuneam mai înainte, e în general greu de disociat riguros opinia poetului de aceea a partidului şi a gazetei la care era salariat. Să acceptăm deci că şi în acest articol regăsim adevăratul crez al poetului. „Ni se spune bunăoară – declară articolul – că dorim întoarcerea stării de lucruri înainte de 1700... Dar de la părerea de rău după veacuri trecute de neatârnare, până la dorinţa nerealizabilă de-a restabili trecutul e o mare deosebire. Dacă ne place uneori a cita

---

[1] *Ibidem*, vol. IV, p. 385.

[2] *Ibidem*, vol. III, p. 211.

[3] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, Editura Minerva, 1970, vol. II, p. 152.

pe unii din Domnii cei vechi, nu zicem cu asta că vremea lor se mai poate întoarce. Nu. Precum lumina unor stele ce s-au stins de mult, călătoreşte încă în univers, încât raza ajunge ochiul nostru într-un timp în care steaua ce-a revărsat-o nu mai există, astfel din zarea trecutului mai ajunge o rază de glorie până la noi, pe când cauza acestei străluciri, tăria sufletească, credinţa, abnegaţiunea nu mai sunt“[1].

Era de aşteptat ca un membru de prestigiu al Junimii, cu lecturi filozofice ştiute, devenit din 1876 gazetar, să fie preocupat de teza formelor fără fond. Preocuparea a devenit convingere sau – cine poate şti ? – aceasta din urmă a căpătat forma constantă a unei atenţii captivante. Fapt este că motivul ideologic al formelor fără fond îl găsim prezent continuu în publicistica eminesciană (ca şi în proiectele literare). Nu numai la *Timpul*, ci şi la *Curierul de Iaşi*. Iată, într-un articol din *Curierul*, în ianuarie 1878 opinia poetului despre un proces aflat la Junimea în permanenţă pe rol: „Vina cea mare [e] a generaţiei trecute care orbită de civilizaţia străină a crezut că introducând formele exterioare ale ei, i-a introdus totodată şi cuprinsul. Acest cuprins nu se realizează decât prin *muncă*. Nici ziare, nici legi, nici academii, nici o organizaţie asemănătoare cu cele mai înainte nu sunt în stare de a înlocui munca şi o stare de lucruri care nu se întemeiază pe ea e o fantasmagorie care va dura mai puţin, dar se va preface în fum la suflarea recei realităţi.“[2] Sau această apreciere din decembrie 1877: „Dar aşa ne-am dezgrădit, făcând drum larg unei civilizaţii pripite, unei pospăieli apusene care în schimbul păturilor bogate ale brazdei noastre ne împle cu trebuinţele de care n-am fi avut trebuinţă: prin legiuiri de un caracter cosmopolit pe cari liberalii obicinuiesc a le numi «tot

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 512-513.
[2] M Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 127-128.

ce e românesc» am făcut din țara noastră o nouă Americă..."[1]. Şi încă, în octombrie 1881: „Civilizația adevărată a unui popor consistă nu în adoptarea cu deridicata de legi, forme, instituții, etichete, haine streine. Ea consistă în dezvoltarea naturală, organică a propriilor puteri, a propriilor facultăți ale sale. Nu există o civilizație umană generală accesibilă tuturor oamenilor în acelaşi grad şi în acelaşi chip, ci fiecare popor îşi are civilizația sa proprie, deşi în ea intră o mulțime de elemente comune şi altor popoare. Dacă pe acest pământ va exista vreodată o civilizație adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizatorii vechi..."[2]. Asemenea aprecieri abundă în publicistica eminesciană, aproape nelipsind din nici un articol. G. Călinescu a relevat că poetul intenționa să dezvolte motivul criticii civilizației pripit importate şi în literatură. E citat în acest sens proiectul din 1876, de a scrie comedia *Gogu Tatii* (după modelul lui Alecsandri şi vestind viitoarele piese ale lui Caragiale). De asemenea se aminteşte de preocuparea pentru elaborarea nuvelei *Boierimea de altădată* în care erau exaltate moravurile din vechime şi blamat „pretențiosul semidoctism de azi". Aceleaşi intenții se vădesc în proiectul de nuvelă *Aur, mărire şi amor*.[3]

De observat că, în tratarea acestui motiv fundamental în ideologia junimistă, Eminescu a introdus o bine desenată notă deosebitoare. La exponenții Junimii critica formelor fără fond se păstra în planul strict al culturalului şi al instituțiilor politice. La Eminescu apare categoria muncă drept element de bază al evoluției civilizației de la o etapă la alta. Lecturile sale mai aplicate din opera economiştilor vremii, reprezentând – mai toți – curentul național (protecționist) în doctrina economică

---

[1] *Ibidem*, p. 159.

[2] *Ibidem*, vol III, p. 318-319.

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 158, 160-166, 177.

(E. Dühring, F. List, Carrey etc.) au contribuit la configurarea acestui punct de vedere. Poetul considera deci că la noi s-ar fi implantat o civilizaţie străină fără a fi reclamată de un fond corespunzător. Iar fondul (Eminescu prefera să-i spună „cuprins") însemna muncă. („Acest cuprins nu se realizează decât prin *muncă*".) „Am crezut – scria poetul în ianuarie 1877 încă în *Curierul de la Iaşi* – că *fără o muncă echivalentă* putem introduce la noi toate formele de cultură occidentală, băgând în ele scribi de rând, oameni fără ştiinţă de carte sau cel mult advocaţi"[1]. Sau în decembrie al aceluiaşi an 1877, reluând ideea scria: „Deci condiţia civilizaţiei statului este civilizaţia economică. A introduce formele unei civilizaţii străine, fără ca să existe corelativul ei economic, e curat muncă zadarnică. Dar aşa au făcut liberalii noştri"[2]. Şi în iulie 1881: „Care e cauza tuturor relelor acestora ? Declasarea, nepotrivirea organizaţiei sociale cu starea economică şi cu stadiul de cultură a poporului"[3]. Aşadar, o dată cu reproşul adresat civilizatorilor că „le lipseşte simţul istoric", poetul sublinia destul de apăsat dimensiunea economică („munca") drept factor fundamental în aprecierea raţionalităţii stadiului unei civilizaţii. Prin aceasta teza formelor fără fond capătă, ea însăşi, o nouă dimensiune. Categoria „fond" din relaţia antinomică ştiută primea, datorită lui Eminescu, o încărcătură ideatică mai precizată. Reieşea, în această accepţie, că normele instituţionale importate, ca şi cadrele culturale respective, erau nepotrivite pentru că nu se altoiau (sau nu erau reclamate) de o stare economică adevărată. („Legile noastre sunt străine; ele sunt făcute pentru un stadiu de evoluţie socială care în Franţa a fost, la noi n-a fost încă"[4].)

---

[1] M. Eminescu, *Opere,* ed. cit., vol. II, p. 131.

[2] *Ibidem,* p. 203.

[3] *Ibidem,* vol IV, p. 153-154.

[4] M. Eminescu, *Opere* ed. cit., vol. II, p. 167.

Junimismul primea astfel, datorită lui Eminescu, o precizare ideologică cu adevărat necesară care mai risipea ceva din ceaţa care înconjura una dintre tezele pivot ale doctrinei. Orice societate în constituire (cum a fost de pildă România modernă) se conduce, adoptă un model abstract. Abstract în sensul că nu a crescut dintr-o realitate economico-spirituală locală bine configurată, ci a fost adaptat după un model creat în altă parte, dar necesar pentru că se urmăreşte înfăptuirea lui şi aici, tendinţele dezvoltării sociale îndreptăţind acest efort necesar. Nota deosebitoare introdusă de Eminescu în doctrina junimistă a formelor fără fond nu se depărta, aşadar, mult de matcă. De aici nu ar trebui să se înţeleagă (subliniem din nou) că Eminescu, ca şi junimismul în general, a pledat pentru reinstituirea cadrelor revolute. Şi aceasta nu numai pentru că „statele moderne nu se mai dezvoltă din nefericire, în linie dreaptă, ci prin cotituri, adesea prin concesii, renunţând la maniera lor de a fi, la signatura existenţei lor", ci pentru că nicicând trecutul, sociologic vorbind (şi cunoştinţele sociologice ale lui Eminescu îl îndreptăţeau să poată vorbi în numele acestora), nu poate fi reanimat. „Despre refacerea unei oligarhii istorice... noi vedem foarte bine, mai bine decât *Românul* poate, imposibilitatea unei asemenea refaceri şi e un act de rea-credinţă de-a ne atribui că voim ceea ce noi înşine ştim că este cu neputinţă"[1]. Eminescu, precum Carp, Maiorescu sau Th. Rosetti, se înclina – nu fără regret şi silă – înaintea noii realităţi pripit şi fragil constituite. „Aşadar – scria în ianuarie 1879 – ţinem la dinastie şi la constituţie aşa cum sunt şi fiindcă constituţia e liberală, suntem şi noi liberali... Conservatorismul reprezentat prin organul nostru nu înseamnă aşadar altceva decât mănţinerea constituţiei actuale *tale quale*, adecă bună-rea cum este şi împiedecarea de-a nu merge cu dezvoltarea constituţională şi mai departe, de pildă la sufragiul

---

[1] *Ibidem*, vol. IV, p, 122.

universal, la republică, la ostracism, la despotismul mulţimii. Constituţia actuală e adecă destul de liberală şi nu mai trebuie lărgită de cum este"[1].

Dar structura pasională a publicisticii eminesciene nu îngăduia păstrarea unei atitudini egale faţă de un fenomen. Revenirile, contrazicerile de opinii sunt un lucru obişnuit pe care cercetătorul obiectiv nu-l poate eluda. Îl constatăm şi în cazul menţionat mai înainte. Cel ce în 1879 scria că trecutul nu mai poate fi reanimat, că dispariţia lui a fost inevitabilă, recunoştea Constituţia existentă, cerând numai pironirea ei în litera promulgată, enunţa în 1882, într-una din frecventele ieşiri polemice împotriva generaţiei paşoptiste, un punct de vedere aproape diametral opus. „Dacă la 1848 generaţia de agitatori ar fi fost compusă din oameni serioşi, cunoscători ţării, poporului şi datinilor lui, nu bonjurişti pomădaţi şi frizaţi; dacă ar fi fost Tudor şi nu C.A. Rosetti, acesta ar fi căutat îndreptarea în întoarcerea la trecut. Ars trebuia Regulamentul organic ş-aşa, dar trebuia ars în favorul vechilor instituţii româneşti, nu în favorul bagajului de idei cosmopolite şi *a priori* ale Revoluţiei franceze. Aceasta din urmă a fost o revoluţie a burgheziei, deci cu toate fibrele şi rădăcinile străine de nevoile şi trecutul nostru de plugari şi păstori."[2]

Nu credem că exagerăm defel dacă vom spune că mai autentic eminesciană e această din urmă opinie şi nu aceea din 1879. Eminescu a considerat că România trebuia să rămână în structurile arhaice ale unui stat ţărănesc. O asemenea fizionomie decurgea firesc din ordinea naturală a statului organic. Şi ea elimina efortul, pretenţia suprastructurii moderne, pernicioasa maladie a păturii suprapuse, toate decurgând din adoptarea

---

1 *Idem*, vol. II, p. 414.

2 *Ibidem*, vol. IV, p. 395-396.

modelului civilizației burgheze, industriale. Junimismul oficial, se știe, a avut un alt punct de vedere. Nu a pledat, firește, pentru o civilizație industrială. Dar nici nu a crezut în romantica himeră a unui stat arhaic agrar, zăvorât înaintea oricărei infiltrații capitaliste. P.P. Carp a militat chiar pentru o agricultură modernă de tip capitalist, realizată însă pe marile domenii ale moșierimii. Apoi, Carp, am evidențiat la locul potrivit, nu a repudiat total industria, a cerut libera pătrundere a capitalului străin (urât constant de Eminescu) și a ținut mereu să declare (ca și Maiorescu dealtfel) că acceptă Constituția de la 1866 și nu reclamă reîntoarcerea la stipulațiile Divanurilor ad-hoc sau la nescrisele obiceiuri ale pământului. (Cunoscuta apreciere maioresciană despre Constituție va fi formulată de-abia în 1897, în prefața la vol. I din *Discursuri parlamentare*. Dar nici acum, în 1897, nu va exprima doleanțe revolute.)

Deosebirea de vederi dintre Eminescu și junimism, aici clară, e perfect motivată. Junimiștii de frunte erau oameni politici ale căror convingeri nu ignorau datele realului înfăptuit. Știau deci să i se adapteze. A exprima public asemenea opinii revolute însemna a intra în conflict declarat cu ordinea existentă, cu toate instituțiile ei legale. Un om politic care se respecta și își voia menținută condiția nu putea să formuleze un asemenea punct de vedere. Nici un fruntaș junimist n-ar fi îndrăznit, ca Eminescu, să-l elogieze pe Barbu Catargi care „a murit asasinat pentru că reprezenta tradiția în partea ei cea mai sănătoasă față cu înnoirile descreierate"[1], pentru că toți au salutat în reforma de la 1864 – împotriva căreia se declarase B. Catargi – un act social de mare importanță și nici unul dintre ei nu se revendica din reacționarismul opiniilor acestuia. A-l cita în sprijin pe Barbu Catargi ar fi fost pentru un om politic junimist o gafă de neiertat. Dar Eminescu ?

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed cit., vol. IV, p. 127.

El nu era om politic, disprețuia politicianismul și își putea îngădui sfidarea oricăror calcule tactico-oportune. Își lua de aceea libertatea de a transforma adâncile, autenticele sale convingeri în principii de filozofie practică pe care să le exprime deschis pe cale publicistică. Refuza, în aceste cazuri, să țină seama de programul oficial al partidului la gazeta căruia era totuși angajat. Asemenea divergențe de opinii au fost destul de frecvente și de asprimea lor s-a plâns nu o dată și Maiorescu. Când în 1878, săptămâni de-a rândul, Eminescu se referea acid la cazul Warszawscki[1], al cărui avocat bine plătit, pe lângă tribunalele românești, era chiar Maiorescu, criticul nu și-a putut reprima iritarea. „Grea epocă Eminescu. Articol al lui în chestiunea evreiască în contra mea“[2] nota mai târziu Maiorescu în *Jurnal*, dar cu siguranță că intemperanța lui Eminescu, imposibil de controlat și de strunit, i-a făcut mult sânge rău. Chiar liderului politic junimist P.P. Carp i-a reproșat că interpretează bizar doctrina conservatoare, socotind că un partid conservator poate reveni la putere prin „pasionarea maselor“. Cu siguranță că, după o scurtă perioadă de început când junimiștii se bucurau că articolele poetului dezvoltă idei ale doctrinei lor

---

[1] Un bancher rus, evreu de origine, care s-a ocupat de aprovizionarea trupelor rusești deplasate, în timpul războiului din 1877, în Bulgaria. Bancherul a obținut, prin mituire, dreptul de-a cumpăra cu prețuri modice alimente și grâne pe piața noastră și chiar de a rechiziționa în România care cu boi cu care își transporta proviantul. O molimă a lovit vitele de povară și oamenii, provocând țării mari daune.

[2] I. Crețu a opinat că această însemnare din *Jurnalul* lui Maiorescu se referă la articolul din *Timpul* apărut ca fond, la 27 mai 1879. Eminescu se ridica în articol împotriva a „o samă de avocați buni cu darul vorbirii“, care ar voi să dea o soluție nepotrivită problemei art. 7. Cf. vol. I, p. 610 din ediția eminesciană a operei politice.

ideologice („S-a recunoscut – îi scria Negruzzi lui Slavici în decembrie 1877 – în Junimea pana lui Eminescu. Saraca Junimea ! Cât de bine rezumă un băiet cu talent diversele discuţii...“), liderii grupării au dezavuat – când deschis, când în tăcere – publicistica lui Eminescu. Îi stânjenea vizibil. Eminescu era egal în intransigenţa antiliberală chiar atunci când P.P. Carp trata (ca în 1881-1882) cu Ion Brătianu eventuale colaborări guvernamentale sau misiuni diplomatice care i se încredinţează. Violenţa antiliberală a lui Eminescu era nu un paravan pentru colaboraţionismul junimiştilor, cât un serviciu involuntar adus grupării conservatoare nejunimiste.

Vrem să spunem că Eminescu nu era maleabil, nu admitea să se adapteze conjuncturalului şi nu concepea ideea tranzacţiei cu idealul şi convingerile. Oricine i-ar fi cerut-o, l-ar fi refuzat decis. Eminescu respingea, de fapt, total – cu dispreţ inflexibil – societatea vremii sale. Dar în viitor nu vedea soluţia salvatoare. Se reîntorcea în trecut. Într-un trecut aburit şi aureolat de marile înfăptuiri ale istoriei. Pe când junimiştii, ca oameni politici ce erau, se adaptaseră perfect societăţii vremii lor, urmărind chibzuit să obţină puterea. Iritarea şefilor junimişti faţă de publicistica eminesciană apărea explicabilă. Cu ochi buni nu puteau vedea vâlvătaia polemicilor eminesciene nici conducătorii *Timpului*, I. A. Cantacuzino (Zizin) şi Alex. Lahovari şi nici chiar Lascăr Catargi sau Manolache Kostaki Iepureanu, şefii partidului conservator. Ce să mai spunem de motivul xenocraţiei (ca să nu folosim termenul, mai propriu, xenofobie), adevărata obsesie cotidiană în articolele lui Eminescu, şi care, cu siguranţă, nu putea fi agreat de şefii conservatori (inclusiv junimiştii), fie şi pentru că îi implica şi pe ei în discuţie.

Înainte de aceasta se cuvine menţionată o chestiune care reflectă poate cel mai fidel dificultatea aprecierii univoce a junimismului în opera lui Eminescu. E vorba de locul problemei ţărăneşti în opera sa ori, altfel spus, concepţia sa despre condiţia

țărănimii[1]. Aceasta, mărturisea poetul, este „singura cestiune în care am scris cu toată patima de care e capabilă inima noastră". Ca și Maiorescu, poetul considera că țărănimea este singura clasă pozitivă „din a cărei exploatare trebuia să trăiască toată societatea română". E adevărat că, după opinia sa, din sfera categoriei sociale țărănești făceau parte toți cei ce se ocupau de agricultură, deopotrivă țărani – mici sau mari – și moșieri. Ei erau clasă pozitivă și productivă: „țăranul nostru, fie proprietar mare, fie mic, e singurul producător real în această țară". Termenul de țăran ar putea fi deci înlocuit cu cel – mai potrivit – de agricultor. Această categorie, mai curând profesională decât socială, trebuia să ocupe și pe plan politic locul deținut în activitatea productivă. „Într-un popor de țărani, mari și mici, am dori ca clasele țărănești, fie sub forma de proprietar mare, fie sub forma de răzăș, moșnean, împroprietărit, să aibă de zis cuvântul cel dintâi și cel de pe urmă"[2] în stat. Nu e o prefigurare a teoriei statului țărănesc, cât o dreaptă cerință ca țărănimii să i se creeze cadrul necesar participării la deciziile treburilor publice. Să trecem peste contradicția gândirii sociologice eminesciene care cerea condiții pentru ca țărănimea să-și poată spune cuvântul hotărâtor în viața publică, dar era împotriva lărgirii dreptului la vot și nu a reclamat niciodată pentru țărănime posibilitatea de a deveni egală în drepturi în sistemul electoral. Probabil că aceasta se datorează și neîncrederii poetului în sistemul vieții parlamentare pe care îl disprețuia și i-ar fi salutat dispariția. Să credem atunci că poetul socotea că altă guvernare decât cea liberală ar putea asigura țărănimii cuvânt în viața publică ? Putea fi acest garant partidul conservator ? Desigur că

---

[1] Vezi și substanțialul studiu al lui M. Ciurdariu, *Eminescu și problema țărănească*, *Revista de filozofie*, 1972, nr. 2.

[2] M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 233.

situaţia lui Eminescu de gazetar la foaia partidului conservator îl îndemna la o asemenea soluţie care i se părea mai potrivită.

Dar Eminescu, care contesta, în fond, în egală măsură practicile şi capacitatea asanatoare a celor două partide pentru că amândouă poartă vina adoptării unei ordini suprastructurale potrivnică stării reale a acestei ţări de „ţărani şi păstori", a ştiut să descifreze deosebirile sociale din categoria profesională a agricultorilor. Sigur că în faţa oraşului capitalist se crea o anume unitate de interes între toate păturile lumii rurale. Dar dincolo de aceasta rămânea – dură – contradicţia (sau contradicţiile) dintre aceste pături sociale. Eminescu nu a negat aceste antinomii, dimpotrivă, le-a semnalat cu un patetism cutremurător, relevând exploatarea la care e supusă ţărănimea săracă. E drept că poetul a stăruit mai mult asupra cauzelor politico-administrative ale acestei spoliaţiuni (parlament, prefect, autorităţile locale săteşti etc.). Dar important e faptul că a denunţat anomalia şi inegalitatea. O dată, – în august 1881 – semnala că satele sunt grav ameninţate de boli şi morbiditate. Cauzele erau căutate în precarul regim alimentar, acesta la rândul lui datorat însăşi condiţiei în care e silită să trăiască ţărănimea. „Acest regim (alimentar, n.n.) nu se poate schimba decât prin îmbunătăţirea sorţei materiale a ţăranului şi această îmbunătăţire nu-i cu puţinţă decât prin o reorganizare socială care să-i asigure în contra exploatării sale orice formă ar veni, fie sub forma datoriilor contractate pentru a plăti birul, fie sub aceea a prestaţiunilor exagerate, fie în fine sub aceea a datoriilor pentru băuturi."[1] Poetul era împotriva sistemului executării muncii ţărăneşti cu dorobanţul, *manu militari* (şi reamintim că P.P. Carp optase pentru apelul la dorobanţ pentru a-l sili pe ţăran să execute contractul de muncă încheiat cu moşierul), ca şi a celei cu perceptorul. Cerea ferm şi implacabil

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 252.

să se acționeze asupra cauzelor profunde care au determinat mizeria țărănimii. Iar aceste „cauze sunt sociale și politice".

Paginile eminesciene despre spectacolul lumii rurale sunt critice și mereu înfiorate de tragedia pe care trebuie să o înfățișeze. Și nu uita niciodată să menționeze necesitatea adoptării unor măsuri adecvate eradicării fenomenului întrucât „în adevăr esența statului [e] apărarea claselor producătoare în contra celor consumătoare, apărarea de exploatarea altora"[1]. A recunoscut semnificația socială a reformei agrare din 1864 deși o socotea prea pripit alcătuită, printre altele și pentru că, „părticelele de pământ acordate țăranilor sub domnia lui Cuza Vodă... o mărginesc prea de timpuriu la o cantitate oarecare, prea *mică* pentru epoca de astăzi". Suprafața aceasta ar trebui mărită și ferită de pericolul diviziunii (cerea o lege a majoratului care să stăvilească fărâmițarea proprietății țărănești). Și reclama măsuri care să aducă definitiv în categoria proprietății țărănești majoritatea populației rurale. Aceasta întrucât „când vorbim de neatârnare economică înțelegem eliberarea continuă, prin cultură și *prin împroprietărire* (s.n.), a clasei celei mai numeroase și exclusiv productive a clasei țăranilor."[2] Era împotriva creării de noi latifundii sau a dezvoltării celor existente. Proiectul său – pentru că se poate vorbi de un proiect-program eminescian în problema țărănească – era să se mențină prin măsuri adecvate proprietatea țărănească existentă dinainte (inclusiv aceea creată prin reforma din 1864), augmentându-se mereu acest sector. Soluția împroprietăririi – am văzut – nu a fost ocolită. Cerea, de pildă, parcelarea moșiilor statului și vinderea lor către țăranii lipsiți de pământ. „În sine pentru stat e mult mai folositor de a avea mici proprietari cari să-și muncească pământul *singuri* și în mod intensiv, decât de a-și da moșiile pe mâinile acelei

---

[1] *Ibidem*, p. 211.

[2] *Ibidem*, vol. III, p. 131, 132.

nemiloase exploatări extensive care se sfârşeşte cu minarea proprietăţilor şi a populaţiilor, şi e asemenea mai folositor decât crearea unei proprietăţi rurale de mijloc, căci aceasta din urmă se traduce în tirania capitalului mic asupra muncii. Capitalul mic are totdeauna tendinţa de a fi uzurar şi un proprietar a o sută de pogoane e mult mai apăsător în sat decât proprietarul a mii de pogoane."[1] Ideea aceasta a împroprietăririi ţăranilor lipsiţi de pământ din moşiile statului l-a preocupat mult în 1879. O aflăm nu numai în iulie în articolul din care am citat, dar şi în decembrie când stăruia, din nou, că „singurul viitor posibil al acestor moşii e ca ele să fie parcelate în mod sistematic şi cumpărate, fie prin anuităţi, fie pe preţuri de plătit înainte de către ţărani"[2]. Paralel cu împroprietărirea, „în înlănţuirea măsurilor organice care trebuiesc luate pentru soluţiunea definitivă a chestiunei sociale", se cerea instrucţie adecvată, şcoli reale, administraţie corectă, simplificarea costisitorului aparat de stat, desfiinţarea cârciumilor săteşti. E drept că nu a pus la îndoială legitimitatea marii proprietăţi existente (consilia doar ca să nu fie augmentată) şi nici nu s-a întrebat dacă împroprietărirea din moşiile statului putea soluţiona, cu adevărat eficient, nevoia de pământ a ţărănimii. Să nu uităm că Eminescu a scris, totuşi, la gazeta partidului conservator şi că libertăţile contestatare pe care şi le îngăduia nu puteau depăşi o limită anumită. Dar şi în aceste condiţii îngrădite, dezideratele ţărănimii şi ale răzeşilor (ca să-l cităm din nou pe Ibrăileanu) s-au făcut auzite destul de puternic. Poetul trăia o tragedie. Era o tragedie a neputinţei împlinirii într-o problemă care – am arătat – îl pasiona în mod special. A descifrat lucid spectacolul inumanei condiţii a ţărănimii spoliate. Dar proiectele sale asanatoare erau, fatalmente, minate din interior. Poetul le-ar fi dorit radicale. Dar era nevoit să se

---

1 *Ibidem*, p. 133.

2 *Ibidem*, p. 245.

limiteze la paleative, precum cele pomenite mai sus. Aşa se face că, deşi dorea pătimaş să propună soluţii cu adevărat asanatoare, se întâlnea în proiecte cu cele propuse de fruntaşul junimist P.P. Carp, care numai radicale nu erau. Exponentul intereselor ţărănimii şi ale răzeşimii, neavând încredere în dinamica necesară a evoluţiei sociale, era silit să se încline, neputincios, în faţa programelor ţărăneşti închipuite de junimism. Poate că de multe ori fără a realiza că e o supuşenie (sau numai un impact), alteori acceptând dilematic alternativa cea mai puţin dăunătoare. În amândouă cazurile însemna însă o renunţare care trebuie să fi fost dramatică.

*

Dar au existat în opera lui Eminescu (în cea poetică şi în cea publicistică) şi motive ideologice care îl situează mult dincolo de junimism. E motivul cu adevărat obsesiv al păturii superpuse, al acelei pletore parazitare (de politicieni, avocaţi şi funcţionari) care, fără a produce, huzureşte din truda singurei clase pozitive, ţărănimea. Evident, şi junimismul oficial închipuia o astfel de piramidă socială. Dar critica suprastructurii nu atingea la junimismul oficial virulenţa pamfletară şi nici nu se învăpăia de idei xenofoe. Pentru că la Eminescu motivul păturii superpuse se împleteşte cu cel al xenofobiei. Ba chiar se poate spune că se confundă de vreme ce – a demonstrat-o nu o dată – considera că, de fapt, pătura superpusă e alcătuită din alogeni. „În cea mai mare parte pătura superpusă acestui popor e neromână. Neromână, nu cu *legea civilă,* nu cu *dreptul public,* nu cu *constituţia,* ci cu neamul şi cu obiceiurile rele“[1]. Fireşte, superpuşii erau toţi liberali a căror poziţie de mandatari politici ai naţiunii i se părea o blasfemie şi o intolerabilă răsturnare de valori: „într-adevăr, d. Serurie care a scris un volum de poezii

[1] M Eminescu, *Opere,* ed. cit , vol. IV, p. 198.

«greceşti», d. Andrunopolos care batjocoreşte armata noastră punând-o să joace la circ, d-nii C. A. Rosetti, Carada, Cantacuzino, tot nume vechi de care foieşte textul cronicelor României, sunt singurii români adevăraţi; iar noi, ţăranii, mici şi mari, căci – la urma urmelor tot ţărani suntem, noi băştinaşii din ţările acestea suntem străini cari vindem ţara cui ne dă mai mult pe ea."[1] Sau poate şi mai limpede în această judecată care se voia de constatare: „Cine sunt acei ce conduc destinele ţării noastre ? Cine sunt acei ce formează majorităţile în cele două Camere ?... Nepoţii, feciorii, demnii urmaşi ai fanarioţilor, membri d-ai comitetului bulgăresc, câţiva alţi de origini deosebite şi foarte puţini români."[2] Printr-un curios proces de substituţie, poetul asimila străinii pe care îi anatemiza cu muntenii. Moldovenii erau scoşi din culpă, fiind consideraţi de origine românească. Muntenii, socotiţi cosmopoliţi, erau „numiţii munteni", moldovenii, chiar boierii care alimentau pătura politică, conducătoare, fiind elemente istorice, coborâtori din vremurile voievodale. Faţă de „rasa Caradalelor", considerată alogenă şi pentru că a acaparat puterea politică, se impune o fermă operaţie de eradicare: „Totul trebuie *dacizat* oarecum de acuma înainte"[3].

Nu e greu de înţeles că fruntaşii Junimii, ca şi ceilalţi conducători ai partidului conservator, nu puteau decât dezaproba extremismul unor articole din *Timpul.* E drept că aci erau nominalizaţi unii fruntaşi liberali (Carada, Rosetti, Fleva, Giani, Pherekide, Ion Cantacuzino etc.) şi denunţaţi că, prin origine, se aşază în afara spiritualităţii naţionale. Dar obiectul contestării era în egală măsură valabil şi pentru fruntaşii conservatori şi chiar pentru cei ai Junimii politice. În gruparea junimistă la mare

---

[1] *Ibidem*, vol. II, p. 167-168.

[2] *Ibidem*, vol. III, p. 251.

[3] *Ibidem*, vol. IV, p. 192.

preţ erau Menelas Ghermani şi Petre Mavrogheni. Apoi lideri ai conservatorilor, în general, erau Lascăr Catargi, Al. Lahovari, I. A. Cantacuzino (Zizin), Gh. Gr. Cantacuzino-Nababul. Chiar şi C. A. Rosetti, atât de atacat pentru sorgintea sa fanariotă, era rudă apropiată cu fruntaşi conservatori (cu C. N. Brăiloiu şi cu fraţii Rosetti din Iaşi a căror soră, Ana, se va mărita cu T. Maiorescu). Cantacuzino-Nababul era văr primar cu soţiile lui Petre Carp şi Dim. Sturdza, Th. Rosetti (din altă familie Rosetti) era fruntaş al grupului politic junimist iar Maiorescu devenise în urma căsătoriei cu Ana văr primar, prin alianţă, cu C. A. Rosetti. Abordând această chestiune, şi încă atât de pătimaş, Eminescu păşea pe un teren minat de unde nu putea recolta decât adversităţi. Şi aceasta pentru că, evident, apăra, pasionat, o cauză nedreaptă. Dându-şi seama de fragilitatea punctului său de vedere, poetul scria o dată că, de pildă, Catargi nu e de origine fanariotă („Catargieştii se găsesc deja ca boieri în timpul lui Mihai Viteazul şi înainte, deci acum trei sute de ani; tot astfel Cantacuzineştii, Rosetteştii din Moldova") iar altă dată că – paradoxal – „chiar dacă toţi conservatorii ar fi olandeji sau persani, nu rămâne mai puţin adevărat că secta Carada, Giani, Pherekydis, C. A. Rosetti, Fleva este alcătuită din străini superpuşi fără nici un cuvânt naţiei româneşti"[1]. Deşi violenţa pamfletarului atinge în aceste chestiuni paroxismul nu credem că interpretăm eronat dacă spunem că aici prevala nu atât xenofobia, cât teza păturilor superpuse. Nu vrem să spunem că tema xenofobiei a fost de interes periferic în sociologia eminesciană, ci numai că este subordonată celei a teoriei păturilor superpuse. Ba poate chiar că xenofobia s-a ivit ca consecinţă sau derivaţie a tezei păturilor superpuse în structurile cărora i se părea a descoperi o prea mare concentrare de alogeni. Dar oricum s-ar explica geneza acestei opinii (şi mai excesivă în

[1] *Ibidem*, p. 218.

problema evreiască), rămâne faptul că ea era, sociologic vorbind, lipsită de consistență și neagreată de liderii Junimii. Prin toată alcătuirea și semnificația sa, motivul eminescian al xenofobiei se situa mult dincolo de junimism.

Motivul acesta, într-o inextricabilă simbioză cu antiliberalismul știut al poetului și cu ostilitatea sa față de suprastructurile politice arbitrar grefate pe un fond rebarbativ, nu a rămas numai în publicistică. De aici s-a înălțat și în opera literară. *Scrisoarea III* – elaborată, probabil, prin 1877-1881 –, adică în epoca gazetăriei de la *Timpul*, concentrează ca într-un receptacol mai toate motivele politico-ideologice și idiosincrasiile poetului. Similitudinile sunt lesne detectabile și un examen atent poate reține, din publicistica eminesciană a acestor ani, idei, expresii și chiar metafore pe care le regăsim transfigurate în verb poetic în *Scrisoare*. Vom încerca, cu titlu de exemplu, această operație de transfer realizat în laboratorul eminescian.

> Au *prezentul* nu ni-i mare ? N-o să-mi dea ce o să cer ?
> N-o să aflu între-ai noștri vre un falnic juvaer ?:
> Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii ?
> Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii,
> N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți
> În aplauzele grele a canaliei de uliți,
> Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii[1],
> Măști cu toate de renume din comedia minciunii ?
> Au de *patrie, virtute,* nu vorbește liberalul,
> De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ?

---

[1] „Când panglicarii politici care joacă pe funii împreună cu confrații lor din Vavilonul de Seina se vor stinge pe rudă pe sămânță de pe fața pământului..." (*Idem*, vol. II, p. 157. Pasajul e decupat din primul, probabil, articol publicat de Eminescu în *Timpul* [*Bălcescu și urmașii lui*] la 24 noiembrie 1877).

Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele,
Ce îşi râde de-aste vorbe, îngânându-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toţi pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesenţă de mizerii de la creştet până-n talpă.
Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască...[1]
Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii !
Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei-Golii,
În cămeşi cu mâneci lunge şi pe capete scufie,
Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie.
Patrioţii ! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte,
Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe, ca în strane şed pe locuri
Şi aplaudă frenetic schime, cântece şi jocuri...
Şi apoi în Sfatul ţării se adun să se admire
Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subţire;
Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman
Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian ![2]
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajungă-a fi stăpână şi pe ţară şi pe noi ?
Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stârpitură,

---

[1] „Hidoasa pocitură" e o expresie preluată de la Alecsandri şi adresată, chiar de autorul *Pastelurilor*, lui C. A. Rosetti. Eminescu s-a explicat o dată: „Poetul cel mai mare al naţiunii l-au înfierat cu epitetul homeric de «hidoasa pocitură» şi aceasta este şi va rămâne în fişele şi actele sale" *(Opere*, vol. III, p. 444).

[2] „Şi toată suma aceasta de oameni ignoranţi, adesea necinstiţi, totdeauna comuni, nu trăieşte decât din traficul ideilor de naţionalitate şi libertate [...] ei pretind a fi unicii reprezentanţi demni ai coloniilor lui Traian" *(Opere*, vol. III, p. 163).

Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură[1]
Tot ce e perfid şi lacom, tot Fanarul, toţii iloţii,
Toţi se scurseră aicea şi o fac pe patrioţii,
Încât fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii,
Bâlbâiţi cu gura strâmbă sunt stăpânii astei naţii !

....

La Paris în lupanare de cinismu şi de lene,
Cu femeile-i pierdute şi-n orgiile-i obscene,
Acolo v-aţi pus averea, tinereţele la *stos*...
Ce a scos din voi Apusul, când nimic nu e de scos ?[2]

Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni ![3]

Călinescu a reprodus în *Opera lui Eminescu* bruioane de manuscris care anunţă *Scrisoarea III* şi din care e limpede că eroul (sau eroii ?) vestitului pasaj în care liberalismul degradat şi depravat care apare personificat de insul „negru, cocoşat şi

---

[1] „Dar stăpânită de gunoaiele omenirii ? De tot ce-a fost sordid şi pehlivan, [...] de spuma pestiferă şi de bubele tuturor popoarelor, de tot ce-a fost mai înjosit în Orient şi-n Occident..." (*Opere*, vol. IV, p. 280).

[2] „De la Seina, din Bizanţiu din lupanare şi din spelunci v-aţi cules apucăturile politice şi morale." Şi: „Acest tineret, zic, a deprins ariile teatrelor de mahala din Paris şi, înarmat cu această vastă ştiinţă vine la noi cu pretenţia de a trece de-a doua zi între deputaţi, miniştri, profesori de universitate, membri la societatea academică, şi cum se mai cheamă acele mii de forme goale" *(Opere,* vol. III, p. 183).

[3] „Noi nu-i vorbă, le-am dori naţionalilor liberali..., toţi români, de cea mai veche origine, un Vlad Ţepeş care i-ar lecui pentru totdeauna" *(Opere,* vol. IV, p. 26). Parlamentul era, în articolele eminesciene, când puşcărie, când o casă de nebuni. „Nu ne-am mira dacă – scria o dată – am vedea puşcăria devenind parlament şi parlamentul puşcărie."

lacom" este o simbioză dintre Pantazi Ghica şi fratele acestuia, Ion Ghica.[1]

Negreşit că dacă xenofobia poetului stârnea dezaprobarea fruntaşilor Junimii (ca şi a conservatorismului în general), antiliberalismul, oricât de violent ar fi fost exprimat, nu putea fi decât agreat. Era consonant cu teza junimistă despre liberalism ca o întruchipare perfectă a formelor goale, a arivismului şi spiritului achizitiv, a lipsei de principii şi conştiinţă. Că *Scrisoarea III* a fost din capul locului receptată ca o deschisă satiră antiliberală, cu atacuri *ad hominem*, o ştim din *Amintirile* lui G. Panu care a asistat la lectura ei la „O Junime". Ibrăileanu a comentat pe larg semnificaţia antiliberalistă a *Scrisorii III* ca probă irecuzabilă a acceptării tendinţei în artă de către Maiorescu şi Junimea. A tendinţei, preciza Ibrăileanu, care convenea Junimii. Incontestabil e, fireşte, antiliberalismul eminescian din *Scrisoare,* ca şi din întreaga sa publicistică. Problema e însă dacă această virulenţă pamfletară fixează numai moravurile liberalilor, de vreme ce tinerii care se înregimentau la conservatori aveau, inevitabil, aceeaşi sorginte, formaţie şi comportare. Liberalismul este „vinovat" de introducerea noilor moravuri, a noilor aşezăminte, a noilor rânduieli şi obiceiuri. Dar o dată prefacerea operată, i s-au adaptat perfect şi tinerii conservatori care, şi ei, „numai banul îl vânează şi câştigul fără muncă", şi-au făcut studiile la Paris, neocolind, probabil, nici lăcaşurile „de cinismu şi de lene", depuneau eforturi să ocupe funcţiuni în sat şi în învăţământ, intrând în politică şi în „Sfatul ţării" unde „făceau legi şi puneau biruri". Există, practic, în comportamentul cotidian al politicianului, vreo deosebire între liberal şi conservator ? Iar portretul tânărului liberal arivist, închipuit de Eminescu cu atâta culoare crudă, nu e deopotrivă valabil şi pentru cel ce se va îndrepta spre conservatori ? Nu se potriveşte

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 306-307.

această schiţă de comportament generaţiei unor Al. Marghiloman, Take Ionescu, fraţii Arion, Jean Miclescu, fiii lui Cantacuzino-Nababul, şi atâţia alţii? Conştiinţă pură, venerând trecutul, Eminescu a trăit, ca nimeni altul, în suferinţă morală tragedia epocii sale în care „gloriile“ se înălţau repede, peste noapte, averile se acumulau rapid, cinic şi brutal, virtutea, talentul şi valoarea erau desconsiderate, iar venalitatea se instala arogantă şi sigură pe sine, dominând totul. Poetul, repetăm, a crezut că vina este integral a liberalilor. Şi nu era. Din „doctrinarul“ conservatorismului se desprinde acuzatorul unei epoci întregi pe care, supremă suferinţă, nu ştia cum să o schimbe pentru că nu identificase mijloacele necesare prefacerii.

Eminescu, cel mai strălucit poet al geniului românilor, verifică antinomia pe care o regăsim şi la alţi mari scriitori. Ne gândim la Balzac, la Tolstoi, la Dostoievski. Ca şi la aceştia, opera literară a lui Eminescu îi contrazice adesea concepţia filozofică, politică şi ideologică. Opera sa, modernă prin tot ceea ce semnifică, reclama, prin ea însăşi, o structură modernă a întregii ţări, adică reînnoirea tuturor compartimentelor ei, aşa cum le ideaseră revoluţionarii paşoptişti. Cum s-a spus[1], modernitatea operei sale se putea dezvălui şi impune într-o Românie modernă, cu un sistem de cultură şi învăţământ modern, cu instituţii politice moderne, cu o economie integrată în circuitul capitalist european. O Românie zăvorâtă în fruntariile ei, patriarhală şi rezistentă la sistemul modern al culturii, ştiinţei şi învăţământului nu ar fi putut selecta şi impune modernitatea operei eminesciene. Fenomenul selectării şi impunerii acestei mari opere s-a putut realiza tocmai pentru că procesul înnoirii structurilor româneşti s-a produs.

---

[1] Vezi Alexandru Ivasiuc, *Pro domo*, Editura Eminescu, 1974, p. 156.

Dincolo de aceste anomalii, coincidenţe sau divergenţe ideologice şi temperamentale (şi împreună cu ele), Eminescu a fost una dintre marile valori selectate, propuse şi impuse de Junimea. Nu e, fireşte, o creaţie a Junimii, cum nu a fost nimeni. Marii creatori sunt întotdeauna creaţia lor înşişi, expresie obiectivată a conştiinţei unei spiritualităţi naţionale. Dar numele lui Eminescu rămâne indiscutabil legat de Junimea, intrând alături în eternitatea frumosului artistic românesc.

3. Fenomenul se repetă şi în cazul lui Caragiale. A fost şi el membru al Junimii (ce-i drept, al celei bucureştene)[1], o vreme gazetar la *Timpul* şi, apoi, la *Constituţionalul*, s-a bucurat de intervenţia criticului atunci când opera dramatică i-a fost calomniată sau contestată şi-a publicat cele mai reprezentative

---

[1] A fost adus la Junimea de Eminescu. (Tot poetul îi adusese la Junimea, mai înainte, pe Slavici şi pe Creangă.) Prima reuniune la care a participat a avut loc la 26 mai 1878. Legăturile cu societatea, cu corifeii ca şi cu unii membri deveniţi prieteni, s-au păstrat, în ciuda unor fatale momente de tensiune, până în mai 1892 când dramaturgul a rostit la Ateneu vestita sa conferinţă *Gaşte şi gâşte literare*. Urmează cunoscutul articol *Două note* (din 1892) de un antimaiorescianism violent şi nedrept care a făcut imposibilă orice fel de „colaborare" (Şerban Cioculescu, comentând incidentul, observa cu dreptate că articolul lui Caragiale e o probă evidentă a faptului că dramaturgul suporta greu recunoştinţa ce i-o datora criticului). Nu numai cu Junimea dar şi cu *Convorbiri literare*. La sfârşitul anului 1902, în timpul colaborării la *Epoca*, dramaturgul, care participa la reuniunile săptămânale ale redacţiei, s-a întâlnit adeseori cu Maiorescu (*Jurnalul* maiorescian consemna aceste reuniuni) şi ar fi dorit o restabilire a raporturilor. Faptul îi apărea strident lui Maiorescu de vreme ce la 24 noiembrie/7 decembrie 1902 nota în *Jurnal:* „Caragiale linguşindu-mă şi afirmând obişnuitele sale paradări". Punţile fuseseră însă rupte pentru totdeauna şi nici o reparaţie nu mai era posibilă.

lucrări în *Convorbiri*, beneficiind, în momente grele, de întreg cortegiul de atenţii prescris de recuzita „criticii de susţinere" care putea fi acordat de un organism atât de puternic cum a fost Junimea. Importantă, şi în cazul operei sale, este evaluarea dimensiunii şi trăiniciei a ceea ce a fost numit stratul junimist. Evaluările anterioare au oferit aprecieri mult deosebite, care oscilau între junimism integral (ne amintim de exegezele lui Ibrăileanu) şi contestarea, tot atât de integrală, a oricăror „influenţe" junimiste. Nu e, credem, nevoie să drămuim imponderabilul pentru a descoperi sonurile junimiste din opera lui Caragiale. Şi aceasta pentru bunul motiv că elementele junimiste sunt extrem de ponderoase. Să spunem, de aceea, din capul locului că dacă se poate vorbi la vreunul dintre marii scriitori ai Junimii de o consonanţă cu motivele ideologice junimiste esenţiale acesta este, cu siguranţă, Caragiale. Că temperamentul său – lucid, ironic, nu o dată cinic – l-a ferit de intransigenţa pasională a lui Eminescu, că nu a avut o „sociologie" a sa şi convingeri socio-politice atât de adânci încât să capete ipostaza articulată a unor principii de filozofie practică, este adevărat. Dar, repetăm, tot atât de adevărat este că în opera sa literară (dramaturgia şi proza scurtă), ca şi în o bună parte a publicisticii politice, tezele ideologice junimiste ocupă poziţii centrale. Şi nu e vorba, e necesar să se precizeze tot din capul locului, de reflexul automatic al unor influenţe conjuncturale. Stratul junimist al operei lui Caragiale nu se datorează faptului că dramaturgia sau unele nuvele au fost elaborate după intrarea scriitorului în Junimea. Ca şi în cazul lui Eminescu, ar fi o impietate să se emită asemenea sentinţe care l-ar transforma pe dramaturg într-un mercenar sau, mai „onorabil", într-un autor care îşi concepe opera după teze-reţetar oferite de alţii. Consonanţa de care aminteam nu e deloc conjuncturală. S-a realizat datorită unei afinităţi, profunde, de convingeri şi idealuri. Idiosincrasiile – şi nu numai ele – au fost aceleaşi. S-a

realizat o adevărată consonanță ideologică (nu numai în cazul lui Eminescu și Caragiale) între Junimea și marii scriitori ai epocii. Junimea, cum s-a observat[1], părea a fi (și nu a fost cu adevărat ?) organismul cel mai prestigios care se dedicase operației necesare de a organiza și conduce procesul lumii lui Venturiano și Dumitrache Titircă. Era o critică acerbă, înfăptuită cu mijloacele demonstrației intelectuale a lui Titu Maiorescu, care convingea și atrăgea simpatii. Spiritele lucide, contestatare găseau la Junimea antidotul critic ideal împotriva unei realități stăpânite de grotesc. S-au întâlnit, deci, într-o acțiune de simpatii și antipatii comune, chiar dacă nu lipseau notele deosebitoare prezente – cum vom vedea – și în rechizitoriile expresive ale lui Caragiale.

Procesul de introducere a civilizației moderne în România a avut caracterul știut. Antinomia dintre formele noi și fondul multisecular era o realitate inevitabilă. Dar anomaliile, multe și diferite, ale acestei antinomii erau stridente, contrariind conștiințele. Totul apărea (sau era) calp, abisul instalându-se între moravuri și instituții, vorbe și comportament, pretenție afișată și realitate, declarație programatică și convingeri, lege și faptă. Demagogia, lustrul de paradă deveniseră reguli care stăpâneau tiranic. Și marele vinovat era, firește, liberalismul de numele căruia era legat acest întreg proces de înnoire, născător de atâtea anomalii. Nu chiar liberalismul pașoptist, ci cel degradat, de după 1866. Cel de odinioară – deși naiv și grevat de utopism – avea măcar justificarea purității în convingeri și onestitatea în practica politică. Pe când cei ce au venit după 1866 (chiar dacă unii fuseseră și fruntași în mișcarea de la 1848) au maculat totul, uitând de idealuri, gonind arivist după rostuire și căpătuială. Antiliberalismul, chiar în această imagine

[1] Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene,* Editura Eminescu 1972, p. 230-231.

comparativă, a constituit unul dintre motivele ideologice obsesive ale operei lui Caragiale. În *Timpul* din 29 martie 1878 un articol datorat viitorului dramaturg e închinat tocmai acestei chestiuni. (Ne amintim că în primul său articol la *Timpul*, din noiembrie 1877, Eminescu se ocupa de aceeaşi problemă, editorii intitulându-l, de aceea, *Bălcescu şi urmaşii lui.)* „«Liberal», scrie deci Caragiale, era odinioară un cuvânt plin de farmec; astăzi a fi «liberal» este o virtute foarte problematică. De la anul 1848 până în zilele noastre liberalii au izbutit a discredita liberalismul, şi acesta e meritul pentru care trebuie să le fim recunoscători, deoarece, cu ajutorul bunului Dumnezeu, nu mai avem nevoie decât de câţiva ani, pentru ca nimeni să nu mai fie dispus a trece de «liberal».“[1] Într-un alt articol, din 8 aprilie a aceluiaşi an 1878, examenul comparat între cele două ipostaze, în succesiune, ale liberalismului e şi mai apăsat înfăţişat. După ce ţine să afirme că vechii liberali au cerut înnoiri în structurile româneşti ale epocii, justificându-le legitimitatea deziderotelor („...şi aveau tot dreptul să facă această cerere deoarece, în adevăr, era trebuinţă de anumite schimbări“), închipuie cu tuşe repezi tabloul comparat amintit. „...E dar o foarte mare deosebire între liberalii de atunci şi liberalii de acum. Alăturea cu Misail, Pătârlăgeanu, Holban, P. Ghica etc., Bălcescu, Câmpineanu ori Rădulescu niciodată nu s-ar fi luptat“. Şi: „liberalii de astăzi au luat însă o moştenire, la care nu au nici un drept“. Să adăugăm precizarea că, după Caragiale, adevăraţii liberali de la 1848, cei oneşti, ar fi devenit, toţi, dacă supravieţuiau, conservatori[2]. Ideea o regăsim integral păstrată şi spre sfârşitul veacului, prin 1896-1897, când devine colaborator la conservatorul *Epoca*. La 15 decembrie în 1896 în

---

[1] I. L. Caragiale, *Naţionali-liberali*, în *Opere*, vol. V, ediţia Şerban Cioculescu, Editura Fundaţiilor Regale, 1938, p. 6.

[2] I. L. Caragiale, *Liberalii şi conservatorii*, în ed. cit., p. 10.

articolul *Toxin şi Toxice* scria: „A ! generoşi patrioţi cari vă jertfeaţi şi pe voi şi pe copiii voştri pentru viitorul neamului, voi întemeietorii partidului liberal clasic, voi nu ştiaţi desigur în ce mâini bune avea să cază drapelul vostru [...] Voi aţi murit ruinaţi; dar nu face nimica – v-aţi îndeplinit o datorie sacră pentru patrie. Mai târziu, prin patrie, copiii săraci, luaţi de voi pe procopseală începând cu doi galbeni pe lună, au ajuns milionari. Voi aţi abolit privilegiile, pe care le puteaţi moşteni; v-aţi răsturnat boieriile voastre proprii, v-aţi vândut moşiile, aţi dărâmat cetatea nobiliară. Bravi boieri democraţi, bine aţi făcut ! Totul s-a câştigat şi nimic nu s-a pierdut ! Am obţinut îndeplinirea formelor democratice, pe de o parte; iar pe de alta, acei ce v-au cumpărat proprietăţile, cei ce au cules averile risipite, au restatornicit privilegiile, au reclădit cetăţi de trei ori mai tari decât bietele voastre bătrâne boierii." Şi încheie cu un Verdict sarcastic care fixează cu pastă groasă tabloul unor moştenitori venali: „Iată urmaşii voştri liberali. Iată haitele catilinare de politicieni liberali, de diplomaţi de mahala, de vânzători de slujbe şi de mici gheşeftari: avocaţi lătrători, samsari dibaci, toate lichelele şi drojdiile sociale, tinzând să suie sus, cât mai sus"[1].

Într-o asemenea lume cu valorile răsturnate, dominată de alienare pe toate dimensiunile, goliciunea sluţită şi grotescul înfricoşător se cereau drapate. Decorul nu era din tinichea şi nici din mucava. Cu largheţe ostentativă se apela la verb. Fraze largi, răsunătoare, găunoase şi schilave erau utilizate, printr-o mecanică scăpată de sub autoritatea logicii şi a inteligenţei, în scopuri de camuflaj. Caragiale a reacţionat îngrozit împotriva acestei noi tiranii, devenită ea însăşi o instituţie cu puteri autonome: dictatura vorbei; logocraţia: „Iată cine ne-a stăpânit o jumătate de veac cu ultima cruzime. vorba, vorba umflată şi seacă –

---

[1] *Ibidem*, p. 89-90.

legenda“[1]. Reacţia, socotită esenţială, i s-a impus sub forma unei decizii care era, înainte de toate, un imperativ moral: „Să răstorni balivernele răscăcărate şi apocaliptice, să combaţi apucăturile lipsite de omenie, să-ţi baţi joc de ridicul“[2]. Se disting aici motivele (ca şi motivaţiile) obsesive ale operei lui Caragiale. Într-un articol din aceeaşi perioadă, dramaturgul îşi mărturisea nu atât formaţia, cât atmosfera în care s-a format, nutrindu-i abundent şi necesar opera. „Din tinereţe mă-nnebuneam după întrunirile publice şi aveam de ce... În acele întruniri îmi făceam eu, împreună cu un popor întreg, educaţiunea naţională. Acolo am cules cele mai bune inspiraţiuni pentru operele mele patriotice... Acolo am făcut cunoştinţa iubiţilor mei eroi, pe cari am căutat, cu modestele mele mijloace artistice, să-i păstrez pentru posteritate“[3]. Ambianţa acelor întruniri, în care logica era desconsiderată, accentul căzând pe afecte, aminteşte de simptomele maladiei diagnosticate de Maiorescu sub numele „beţia de cuvinte“. „Eu sunt – declara dramaturgul în acelaşi articol din care am citat mai înainte –, copilul şcoalei clasice a opoziţiei liberale ! mie nu-mi trebuie logică, nu-mi trebuie înţeles ! Pentru asta merg eu la o întrunire publică a opoziţiei ? Eu caut emoţiune, excitaţiune, iritaţiune“[4]. Sunt aici concentrate, pe un spaţiu restrâns, într-adevăr simptomele beţiei de cuvinte. Nu enumerase şi Maiorescu printre simptomele maladiei „o cantitate nepotrivită a vorbelor în comparare cu spiritul căruia vor să-i servească de îmbrăcăminte“, „întrebuinţarea cuvintelor seci“, „tonul gol al vocalelor şi consoanelor“, „slăbirea manifestă a inteligenţei“, pierderea oricărui şir logic, „contrazicerea

---

[1] I. L. Caragiale, *Lascăr Catargiu*, în *loc. cit.*, p. 84.

[2] *Ibidem.*

[3] *Idem, Liberalii şi literatura*, în *loc. cit.*, p. 94.

[4] *Idem, Decadenţă*, în *loc. cit.*, p. 78.

gândurilor puse lângă olaltă, violenţa nemotivată a limbagiului" ? Nu e, de aceea, cu nimic exagerat să spunem că dramaturgul nostru a fixat tipologic în opera sa fenomenul beţiei de cuvinte. Rică Venturiano, Caţavencu, Farfuridi, Caracudi o demonstrează elocvent.

Înainte de a întreprinde necesara incursiune analitică în opera sa literară pentru a releva frecvenţa şi intensitatea motivelor ideologice junimiste, o întrebare ar trebui mai întâi clarificată. Poate fi oare interpretat antiliberalismul manifest al lui Caragiale drept element probatoriu al filoconservatorismului politic ? Sau, altfel fomulat, a condamnat Caragiale liberalismul pentru că era partizanul partidului conservator ? Fără îndoială, Caragiale a fost prin temperament şi predispoziţie un spirit conservator, adept al rigorii, ordinii şi măsurii, neagreând prefacerile bruscate şi arderea etapelor. Aceasta nu numai în planul estetic, unde rigoarea clasicistă e peste tot evidentă. („Sunt vechi, domnilor.") Dar şi în planul socio-politic. Însă spirit conservativ în *Weltanschauung* nu înseamnă întotdeauna şi adept declarat al conservatorilor în viaţa politică. Negreşit, Caragiale a detestat (şi, pe bună dreptate, nu numai el !) tarele liberalismului, stigmatizându-le fără menajamente („Îi urăsc, mă !", s-a confesat o dată unui prieten, referindu-se la eroii operei sale). Dar însemna aceasta o automată înclinare a preferinţelor şi simpatiilor spre partidul conservator ? E drept, în comportamentul cotidian conservatorii erau, în general (vrem să spunem că nu totdeauna) mai corecţi decât adversarii lor liberali, sobrietatea în limbaj era o regulă respectată, iar fruntaşii partidului nu demonstrau ahtiere după chiverniseală la adăpostul principiilor politice de vreme ce mai toţi erau oameni cu stare înfloritoare şi venituri sigure. Aceasta nu înseamnă că pe palierele mediane şi cele inferioare nu operau aceleaşi practici achizitive, iar recuzita politicianistă, aceeaşi în ambele tabere, nu era şi ea utilizată cu tot ceea ce presupunea. Sobrietatea în limbaj şi logica în dezvoltările

oratorice erau, într-adevăr, bine reprezentate. Dar celelalte tare lipseau ele cu desăvârşire ? Cinismul politicianist, decalajul enorm între principii şi practică erau şi aici uzanţe comune. Carenţele stigmatizate de Caragiale erau ale epocii şi ale sistemului, nefiind şi neputând fi monopolul exclusiv al unui singur partid. Elementul deosebitor era determinat de proporţie. Şi, din acest punct de vedere, desigur liberalii au bătut toate recordurile. Apoi au şi dominat autoritar viaţa publică din anii 1866-1867 când tânărul Caragiale (avea 16-17 ani) a fost confruntat cu problemele vieţii politice. Tinereţea şi-a petrecut-o în atmosfera încărcată a agitaţiilor liberale de opoziţie (fie în vremea pregătirii detronării lui Cuza, fie cu prilejul coaliţiei de la Mazar-Paşa pentru debarcarea guvernului conservator Lascăr Catargi din anii 1871-1876). Iar lunga guvernare liberală din 1876-1888 nu a putut decât să evidenţieze cinismul grosier, cupiditatea deşănţată a unor oameni politici (cei mai mulţi de strânsură !) care se revendicau legatari ai nobilelor, generoaselor, dezinteresatelor idealuri paşoptiste. Toate acestea (şi multe altele) au compromis agravant liberalismul şi pe politicienii liberali. Beneficiind liberalii de asemenea „atuuri", era firesc ca săgeţile lui Caragiale să se îndrepte spre această tabără.

Dar, din nou, demonstrează aceasta că dramaturgul agrea cu totul partidul conservator ? Ştim bine că dramaturgul nostru nu a fost un om politic (exegeţi avizaţi ai vieţii şi operei sale – Ibrăileanu, Şerban Cioculescu, Paul Zarifopol, Silvian Iosifescu – au demonstrat-o convingător). Nu a stigmatizat deci moravurile liberalilor de pe poziţiile partidului conservator, după cum, poate, nu ostilitatea faţă de partidul lui Lascăr Catargi l-a îndemnat să nu se înregimenteze în cadrele acestuia. Rămâne însă faptul, oricând născător de întrebări, că prima înregimentare politică a lui Caragiale s-a produs târziu, în 1895, şi alegerea a căzut asupra partidului radical condus de G. Panu, iar cea de a doua, tot public anunţată, în 1908, în partidul conservator-

democrat întemeiat atunci de Take Ionescu. E adevărat că prin 1896-1897 îl aflăm la conservatorii puri (când a colaborat şi la *Epoca* lui N. Filipescu). Dar acest interludiu se datorează faptului că gruparea lui Panu fuzionează la sfârşitul anului 1895 cu partidul conservator condus de Lascăr Catargi din care junimiştii (organizaţi în grupul constituţionalist) nu făceau parte. Aici a stat (fără a dezvălui zel politic), împreună cu partizanii lui Panu, până în primăvara lui 1899. Bătrânul Lascăr Catargi şi ceilalţi fruntaşi conservatori (Al. Lahovari, Gr. Păucescu) se purtau deferent cu intelectualii proveniţi din gruparea lui Panu, promiţându-le situaţii onorabile atunci când conservatorii vor reveni la guvern. Dar, am mai menţionat-o, Lascăr Catargi moare subit, în martie 1899, chiar în ziua când regele emisese mandatul de rechemare a sa în fruntea unui cabinet conservator. Caragiale, ca dealtfel şi G. Panu, îi părăseşte pe conservatori prin 1901. Va reveni, cum spuneam, în politică în 1908, în noul partid condus de Take Ionescu.

E incontestabil adevărat ceea ce a evidenţiat Şerban Cioculescu şi anume că înregimentarea lui Caragiale în partidul radical se datora dorinţei sale după o repede promovare publică pe care nu o putea obţine nici la conservatori, nici la liberali, prea aglomeraţi cu cadre.[1] A rămas din 1896 la conservatori în aşteptarea aceleiaşi promise promovări (dar în timpul succesivelor guverne conservatoare din 1899-1901 tot ceea ce i s-a putut acorda a fost un post de registrator clasa I la Casa Monopolurilor) şi a sperat din partea lui Take Ionescu un fotoliu de deputat. Toate aceste motivaţii sunt de neignorat şi, la urma urmei, justificate la un om lipsit de avere care nu putea trăi din profesiunea lui, având drept să pretindă o situaţie materială şi publică pe măsura valorii pe care o reprezenta. Semnificativ ni

---

[1] Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale,* Editura Minerva, B.P.T., 1972, p. 222-223.

se pare însă că atât în 1895, cât şi în 1908, Caragiale se îndreptă spre grupări politice care reprezentau dezideratele păturilor mijlocii. Partidul radical al lui Panu înscrisese în program universalizarea dreptului de vot şi împroprietărirea ţăranilor, adică cele mai înaintate revendicări formulate de o grupare politică burgheză, iar Take Ionescu avea şi el în program cerinţe legate de interesele păturilor mijlocii de la oraşe. Dacă coroborăm această opţiune a lui Caragiale pentru grupări politice independente cu opiniile sale din 1907 (1907 – *din primăvară până-n toamnă*) în care condamna vehement ambele partide istorice, cerea abrogarea Constituţiei şi refacerea ei prin sancţionarea dreptului egal al tuturor cetăţenilor de a-şi spune cuvântul[1] în treburile publice ca şi măsuri eficiente pentru ridicarea condiţiei de viaţă a ţărănimii, căpătăm imaginea adevăratului său credo politic. A fost cu adevărat, nu e nici o exagerare, exponentul păturilor mijlocii de interesele cărora nu se ocupau nici liberalii, nici conservatorii. Aceasta îl apropie de Eminescu ale cărui convingeri socio-politice exprimau aceleaşi năzuinţe. Antiliberalul Caragiale nu a fost un conservator. Şi nici un junimist integral, deşi în opera sa aflăm, bine reprezentate, motivele ideologice junimiste.

*

Era normal ca obiectivul dramaturgului să fie îndreptat spre zonele extreme, acolo unde grotescul apărea cu contururile mai ferm subliniate. Şi zonele acestea erau atunci ocupate de exponenţii liberalismului extremist de sub conducerea lui C. A.

---

[1] Cel care în *O noapte furtunoasă* stigmatizase tiradele demagogice ale amploaiatului despre votul universal nu pregeta, în 1907, să-l prezinte, purificat, ca o soluţie salvatoare. „M-au ajuns, se confesa cu umor într-o scrisoare, blestemele lui Rică Venturiano – să predic la bătrâneţe sufragiul universal."

Rosetti. Grandilocvența în limbaj, agitarea unor idei extremist liberaliste (republicanismul, denunțarea tiraniei de orice fel, extazierea principiilor egalitariste), venerarea unor personalități ilustre pentru tradiția antidinastică (Garibaldi, Gambetta) erau, toate, apanajul grupării rosettiste. Firește, ele apar caricatural în opera dramaturgului. Am spune însă că uneori transfigurarea nu îngroașă defel liniile originalului. Limbajul unor eroi e al presei din *Românul* și constelația sa *(Constituțiunea, Conștiința națională, Cugetarea, Libertatea, Sentinela română, Convențiunea, Mama și copilul, Revista Dunării* etc.) iar tiradele rostite la rampă par decupate din cutare articol apărut în aceste publicații. Ridicolul, nu ne îndoim, îl descifrează nu numai un cititor de astăzi al acestor publicații. Îl sesizau, cu siguranță, și contemporanii lucizi. Mai ales că dincolo de aceste fraze țipătoare se profila dezgolită goana după „chiverniseala confraților". Rică Venturiano e un personaj tipic rosettist după ideile vehiculate și limbajul umflat pe care îl utilizează. Articolele sale, lungi și lăbărțate, poartă titluri pompoase (*Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul),* iar ideile sunt ale directorului *Românului*: „Nu vom putea intra pe calea veritabilului progres, până ce nu vom avea un veritabil sufragiu universal". Verbiajul declamator nu e o poză de circumstanță. E o caracteristică esențială care îl definește. Limbajul din gazetărie nu e altul decât cel din conversațiile cotidiene. Vorbește de „silențiu lugubru", i se adresează epistolar femeii iubite cu declarații grandilocvente ca acestea: „Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune", „te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea", iar viitorului cumnat îi rostește dintr-o răsuflare, abia ieșit dintr-o spaimă cumplită, următoarea tiradă încălecată: „Domnul, Dumnezeul nostru este poporul: *Vox populi, vox dei*. Noi n-avem altă credință, altă speranță, decât poporul... Noi n-avem altă politică decât suveranitatea poporului; de aceea în

lupta noastră politică, am spus-o şi o mai spunem şi o repetăm necontenit tuturor cetăţenilor: «Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm !».“ Hotărât lucru, între articolele citate de Maiorescu în *Beţia de cuvinte* şi logoreea lui Rică Venturiano nu e mare deosebire.

Titlul studiului său *Republica şi Reacţiunea...* aminteşte de unul dintre idealurile agitate de liberalii extremişti: republicanismul. Dacă idealul republican ar fi fost apărat cu consecvenţă şi nu maculat de interese conjuncturale, fireşte că un asemenea punct de vedere (deşi nu era programatic afirmat) ar fi demn de stimă. Din păcate, antidinasticismul proclamat în anumite cercuri liberale (în care rosettiştii erau cei mai gălăgioşi) era bine tăinuit şi scos la iveală numai atunci când interesele politicianiste o cereau. Îl întâlnim arborat ameninţător cu deosebire în perioadele de opoziţie şi, mai ales, atunci când rechemarea liberalilor la guvern întârzia să se producă. Atunci regele era somat să ţină seama de Constituţie, i se amintea de principiul suveranităţii poporului, se organizau manifestaţii de stradă care se îndreptau spre Palat, punând porţile şi chiar ferestrele în pericol. Când obiectivul rechemării la guvern era atins, totul intra în normalitate. Argumentul republican era pus la păstrare, nu fără a i se arăta ascuţişul când şi când. Nu lipseau însă – şi în aceste perioade de guvernare – declaraţiile de lealitate faţă de tron şi dinastie. Au fost însă şi două momente în care ideea antidinastică a fost slujită un timp mai îndelungat. Un prim moment a fost marcat de epoca „monstruoasei coaliţii“, din 1863-1866, potrivnică domniei lui Cuza Vodă. Coalizată cu dreapta conservatoare, stânga radicală (condusă de C. A. Rosetti şi I. C. Brătianu), decisă să-l detroneze pe Cuza, îl înfăţişa drept un tiran (încă înainte de lovitura de la 2 mai 1864) şi îşi ascundea intenţiile, deloc curate, cu tulburi principii constituţionale şi chiar idei republicane, deşi, formal, se revendica un principe dintr-o dinastie

europeană[1]. Cel de al doilea moment antidinastic mai pronunţat s-a produs în 1869-1870 când agitaţiile antidinastice ale lui I. C. Brătianu (ajutat de fratele său Dimitrie – adeptul mazzinian al republicii universale –, şi C. A. Rosetti) urmăreau să recâştige guvernul şi supremaţia în parlament. La începutul anului 1870, *Românul* lui Rosetti este deschis antidinastic şi campania e în continuă creştere mai tot anul, alimentată de afacerea Strousberg şi de războiul franco-prusian. Atunci, în 1870 (la putere era guvernul „Cloşca cu pui" condus de conservatorul Manolache Kostaki Iepureanu, în cabinetul căruia Carp deţinea portofoliul externelor), a pregătit grupul radical-liberal complotul pentru detronarea lui Carol. *Românul* lui Rosetti (ajutat de Eugeniu Carada) constituia centrul complotului. Dar, cum spuneam, antidinasticismul liberalilor era de circumstanţă, urmărind guvernarea şi stăvilirea penetraţiei capitalului străin de felul lui Strousberg. Fireşte, pentru propria îmbogăţire a burgheziei naţionale. („Nu voi să ştiu de Europa; eu ştiu numai de România mea", exclamă Caţavencu mărturisind idealul clasei sale.) Singurul act înfăptuit în acel plan de răsturnare a lui Carol a fost aventura republicii de la Ploieşti unde Candiano Popescu, el însuşi aventurier, a pornit singur, la o dată dinainte stabilită, o ridiculă „ridicare" de mai nimeni sprijinită. Eşecul „republicii" ploieştene (cu care prilej unii radicali au fost arestaţi) nu a stăvilit campania antidinastică a grupului liberal extremist. A continuat şi în 1871. S-a potolit de-abia după martie 1871, când intenţia principelui Carol de a abdica a fost descurajată de L. Catargi care s-a angajat să formeze un guvern „tare". În aceste momente „de foc" ideea antidinastică, filorepublicanismul s-au făcut auzite mai sonor. Atunci (şi cu deosebire în 1869-1871), s-au publicat în *Românul* şi foile înrudite cele mai tremolate

[1] Vezi Constantin C. Giurescu, *Viaţa şi opera lui Cuza Vodă*, Editura ştiinţifică, 1966, p. 159-165, 336-351.

articole iar în sălile unde se desfăşurau întrunirile opoziţiei au răsunat cele mai vitriolante declamaţii oratorice.

Despre actul laş şi trădător de la 11 februarie 1866 deopotrivă liberalii extremişti ca şi conservatorii au vorbit mereu ca despre un eveniment revoluţionar. Până şi P. P. Carp, atât de măsurat în cuvinte, vorbea despre „revoluţiunea de la 11 februarie". Personajelor caragialiene, mai toate extrase din mediile extremei liberale, ziua aceea de februarie li se părea a fi un moment de răscruce istorică în care demofilia şi antidinasticismul ar fi dat măsura forţei şi capacităţii. Cu educaţia făcută în întrunirile opoziţiei sau la lectura articolelor din publicaţiile rosettiste, ele confundau gravitatea adevăratelor ridicări populare cu înscenările de paradă. Conu Leonida păstra bine încrustată în memorie ziua de „11 făurar" când *Aurora democratică* a apărut cu ştirea „A căzut tirania. Vivat Republica". Cetăţeanul turmentat îl invocă şi el pe 11 februarie („Mă cunoaşte conul Zaharia de la 11 februarie...") ca un eveniment în care civismul său militant s-a manifestat exemplar. La 11 februarie[1], credeau aceşti eroi de operetă, „a venit libertatea la putere". Obişnuiţi cu climatul furtunoaselor manifestaţii ale opoziţiei, ei vedeau în „revoluţie" o încununare apoteotică a unor asemenea „mişcări de stradă". De îndată ce a luat cunoştinţă, fireşte din ziar, de triumful mişcării, Leonida, ca republican ce era, s-a îmbrăcat în haine de duminică şi, împreună cu consoarta, „hai şi noi pe la revuluţie". Iar revoluţia, o altă expresie pentru furia poporului

---

[1] Scriitorul a cunoscut reverberaţiile „revoluţiunii" din 1866 în oraşul natal şi, mai târziu, în halucinantul tablou al reminiscenţei acute care este *Grand Hotel „Victoria romană"* scria evocator: „Parcă văz încă maidanul plin de popor înghesuindu-se la o masă, pe care o săptămână a stat zi şi noapte o condică enormă deschisă. Era după 11 februarie. De câte ori ieşeam de la şcoală, iscăleam toţi *da* şi fiecare de mai multe ori... De mici aveam sentimente civice în oraşul meu natal."

(„să te ferească Dumnezeu de furia poporului"), i se înfăţisa în această imagine de chermeză aglomerată: „steaguri, muzici, chiote, tămbălău lucru mare, şi lume, lume... de-ţi venea ameţeala nu altceva". Această „furie a poporului" a ţinut nu mai puţin de trei săptămâni. Era inevitabil ca aici să apară şi alte clişee de uz comun în recuzita de rigoare a oratoriei liberale: rolul de avangardă europeană[1] al mişcărilor populare româneşti sau preţuirea de care se bucură ele în ochii unor mari personalităţi politice de peste hotare. Conu Leonida nu poate uita preţuirea şi admiraţia lui Garibaldi pentru revoluţia de la 11 februarie. „Chiar Galibardi, de-acolo, de unde este el, a scris atunci o scrisoare către naţiunea română" pentru că „i-a plăcut şi lui cum am adus noi lucrul cu sul subţire ca să dăm exemplu Evropii, şi s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, pentru ca să ne firitisească..." În mintea puţină şi confuză a conului Leonida ideea de revoluţie se asociază inextricabil cu aceea de republică, deşi actul de la 11 februarie nu a abolit monarhia, ci a pregătit numai terenul pentru aducerea unui domnitor dintr-o

---

[1] A rămas de pomină în acest sens proclamaţia lui Dim. Brătianu, primarul Bucureştilor, la urcarea pe tron a lui Carol I, piesă de mare rezistenţă în „Dosarul" Junimii: „Români ! În mai puţin de două luni aţi trăit mai mult de doi secoli. Voi, născuţi de ieri la viaţa libertăţii, aţi devenit *învăţătorii lumii civilizate*. De sute de ani bătrâna Europă se frământa ca să găsească măsura libertăţii ce se cuvine popoarelor; şi voi acum i-aţi arătat că numai libertatea deplină, întreagă, poate da ordinea, tăria şi fecunditatea unui popor. Frumoasa voastră revoluţiune (e vorba fireşte, de înscenarea trădătoare de la 11 februarie 1866, n.n.) a forţat admiraţiunea lumii. Europa, *uimită* de înţelepciunea, patriotismul vostru, a suspans cursul lucrărilor sale, şi *aşteaptă tot de la voi, de la voi singuri, astăzi poporul Mesia al întregei omeniri* gemânde de durere şi palpitânde de speranţă. Români ! Toată Europa are încredere nemărginită în ursita voastră..." (*Românul*, 3 martie 1866. Apud. I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea,* ed. cit., p. 131.)

dinastie străină. Dar în memorie i-au rămas nu faptele ca atare, ci ecourile zgomotoase ale discursurilor şi articolelor din acea perioadă, când totul era tulbure şi diversiunea cerea să se utilizeze cu deosebire sloganurile libertare şi republicane. De aceea Garibaldi în telegrama sa de felicitare, pe care o reproduce Leonida („patru vorbe, numai patru, da' vorbe, ce-i drept !“) saluta instaurarea republicii („Bravos naţiune ! Halal să-ţi fie ? Să trăiască Republica. Vivat Prinţipatele Unite.“) care... nu s-a instaurat. Ideea de republică e visul îndrăgit al lui Leonida. Fireşte că nu-i cunoaşte nici semnificaţia, nici sensul. Ca un bugetivor ce fusese, el nu reţinuse din toată tevatura politică decât posibilitatea de a „trage un ce profit“ din orice împrejurare. Republica nu este, de aceea, pentru el, decât o ordine politică făurită pentru huzurul funcţionarilor care primesc deopotrivă leafă („toţi într-o egalitate“), pensie, sunt scutiţi de impozite şi mai beneficiază, başca, de moratoriul datoriilor dinainte contractate („legea de murături...“). Nimeni nu cutează să atenteze la aceste drepturi sacre ale cetăţenilor. „...Mai ales când e republică, dreptul e sfânt, republica este garanţiunea tuturor drepturilor.“ E o tipică mentalitate de profitor hrăpăreţ, format în climatul dominat de lozincile: „Îmbogăţiţi-vă !“ şi „Voieşte şi vei putea !“ Numai că micului burghez de statura puţină a Conului Leonida nu i-a fost dat să se înfrupte abundent. A fost nevoit să se mulţumească, în anii de guvernământ ai partidului pentru care vota, cu o leafă modică şi, la vremea legiuită, cu o pensie.

Se putea să lipsească din acest tablou al antidinasticismului de operetă caricatura vestitei republici... de la Ploieşti ? În *D-ale Carnavalului* Miţa Baston îşi revendică temperamentul furtunos din tradiţia evenimentelor din urbea Ploieştilor. „Ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 fevruarie, ai uitat că sunt ploeşteancă –, da ploeşteancă ! – Năică, şi am să-ţi torn o revoluţie, da o revoluţie... să mă

pomeneşti !..." În momente de decizie înaltă Miţa ia drept mărturie legatul de tradiţii din care se revendică: „Jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertăţii de la Ploeşti". Pe scara înţelegerii şi a moralităţii Miţa Baston e instalată pe un palier inferior celui în care e situat, de pildă, Conu Leonida. De aceea, fie şi apelarea la testimoniul unei tradiţii revoluţionare e o implicită caricatură. Deopotrivă a testimoniului şi a personajului. Paul Zarifopol observă că republicanismul Miţei Baston e o falsificare a imaginii prin sporuri parazitare, împrumutând figurii detalii străine caracterului ei autentic. Dar tot criticul a justificat procedeul ca fiind propriu artei caricaturistului care, precizase, nu reproduce pur şi simplu realitatea, ci o supune unui proces de maximă stilizare, potenţând verosimilul. Lumea aceasta, rudimentară şi superficială chiar în manifestările ei violente, impunea caricatura care, ce-i drept, se potrivea perfect, cum s-a observat, temperamentului meridional al scriitorului. Apoi momentul republicii de la Ploieşti nu era pentru Caragiale o întâmplare relatată de un participant sau culeasă dintr-un reportaj de epocă. L-a trăit în tinereţe (avea 17 ani) şi se pare că a îndeplinit şi oarecari misiuni civice. („Am asistat la mărirea şi decadenţa ei, şi nu în calitate de gură-cască, ci în calitate oficială.") Reminiscenţele memorialistice vor fi mai târziu filtrate critic şi totul a căpătat culoarea prescrisă de legea sa estetică: „simt enorm şi văz monstruos". Schiţa *Boborul* (din noiembrie 1896, adică din perioada colaborării la conservatoarea *Epoca)* e un tablou evocator decupat dintr-o frescă a juveneţei, având ca obiect răzmeriţa ploieşteană. Ironia e din capul locului instalată la locul ei, colorând apoi, cu aceeaşi pastă groasă, evenimentul şi oamenii. Tonul relatării sobre de evocare istoriografică „obiectivă", cu care debutează schiţa, accentuează registrul ironiei. „În secolul nostru s-a născut şi s-a sfârşit un stat foarte interesant, pe care nu-i este permis unui istoric conştiincios să-l piarză din vedere. Voi să vorbesc despre

Republica de la Ploieşti, un stat care deşi a durat numai vreo cincisprezece ore, a marcat desigur o pagină celebră în istoria contemporană. Născută din, prin şi pentru popor, pe la două ceasuri în dimineaţa zilei de 8 august 1870, tânăra republică a fost sugrumată în aceeaşi zi pe la ceasurile patru după-amiază. Nu face nimica ! mărirea şi importanţa statelor nu se judecă după extensiunea şi durata lor, ci după rolul mai mult sau mai puţin strălucit pe care l-au jucat în complexul universal". Apoi tonul „contribuţiei" istoriografice e înlocuit repede cu un altul, întreaga relatare a episodului „veselei republici podgorene", „cea mai eroică pagină a liberalismului român" realizându-se cu cele mai ascuţite instrumente ale caricaturistului.

*

S-a spus în câteva rânduri că grupările politice „comentate" în *Scrisoarea pierdută* simbolizează cele două aripi din partidul liberal (cea rosettistă şi cealaltă oficială condusă de I. C. Brătianu). (Menţionăm în mod special, în acest sens, opinia lui Paul Zarifopol care se întreba „şi de unde-i sigur că partidul cucoanei Joiţichii nu-i conservator ?") Negreşit, acest punct de vedere care, subliniem, nu a rămas singular, poate şi trebuie considerat cu seriozitate. Am spune însă că semnificaţia sa a apărut mult mai târziu; după ce contemplarea senină a operei devenise posibilă şi detaşarea de eveniment îngăduită. În epocă însă adresa antiliberală era limpede, deşi moravurile (să ne limităm la cele parlamentare) erau deopotrivă valabile pentru practica electorală a ambelor partide. Mai întâi că acţiunea se petrece „în anul de graţie 1883" şi înfruntarea electorală care se consumă pe scenă evocă, fără nici o îndoială, alegerile pentru Camerele revizioniste din 1883 („Ştiţi care este opinia mea în privinţa revizuirii ?"). Cele două grupări rivale sunt facţiunile pe atunci existente în partidul liberal: Brătieniştii şi rosettiştii, iar adunarea electorală e comună pentru că, în fond, sunt, toţi,

membri ai aceluiaşi partid. (Dacă ar fi reprezentat partide diferite şi-ar fi organizat fiecare propria sa întrunire.) Partidul coanei Joiţichii (Trahanache, Tipătescu, Farfuridi, Brânzovenescu, adică „noi şi ai noştri“) nu simbolizează partidul conservator, ci puternica aripă brătienistă din partidul liberal, acum cuminţită şi deci moderată, prin prudenţa tacticii adoptate, mult apropiată de conservatori. Grupul lui Caţavencu reprezintă aripa rosettistă, mereu turbulentă, predispusă spre permanente reformări şi înnoiri. La brătienişti, gruparea majoritară, cu poziţii de comandă în guvern şi în partid, se adunaseră – compact – cei cu situaţii câştigate, aşezaţi temeinic în posturi şi ierarhii consolidate. Renunţaseră la vechile idealuri şi sloganuri, nu mai erau „căuzaşi“, nici „zavragii“ şi nici „vagabonţi de pe uliţi“ (termeni care îi defineau, tustrei, deopotrivă pe revoluţionarii din deceniul al cincilea ca şi pe agitatorii de acum, rosettiştii). Erau acum „stâlpii puterii“ şi „proprietari“, conducătorii efectivi ai tuturor Comitetelor şi organismelor executive şi decorative. Prin stare socială, mentalitate şi habitudini deveniseră, de fapt, conservatori, care postulau că „progresul fără conservaţiune“ nu este posibil. Ticul verbal al lui Trahanache („Ai puţintică răbdare“), fixaţiile lui Farfuridi, convingerea sa că nu vrea „să cază la extremitate“, apelul la „moderaţie“, oroarea de „exageraţiuni“, de „zguduiri“, de „idei subversive“, dorinţa de conservare a stărilor existente chiar dacă se operează formale revizuiri sunt trăsături care îi definesc şi îi caracterizează tipologic. Din clişeele propagandistice de odinioară mai rămăsese latent unul, cel cu exemplul mobilizator oferit surorilor noastre de ginte latină. Dar şi acesta căpătase valori răsturnate. Odinioară se oferea Europei, credeau personajele caragialiene, exemple de atitudine revoluţionară. Acum vremurile se schimbaseră atât de mult încât, fatalmente, şi această ţinută exemplară suferise o mutaţie radicală. Acum valoarea supremă devenise moderaţia, „proba de tact“ (cităm după tălmăcirea lui Popescu –

mai coerentă – a discursului rostit de Farfuridi) pentru ca să nu „dăm exemplu rău surorilor noastre de ginte latină." Cât îl priveşte pe Tipătescu, autotputernicul prefect care conduce şi controlează totul peste tot, prin oamenii săi (executori zeloşi ai dispoziţiunilor superioare), el e imaginea micşorată local a primului ministru. Fricţiunile cu colegii de partid Brânzovenescu şi Farfuridi, suspectările reciproce, pânda şi neliniştea sunt şi ele copia mult redusă a disputelor intestine dintre şeful partidului şi diversele grupuscule dizidente.

Gruparea rosettistă, alcătuită din intelectuali cu vederi extremiste, e reprezentată de dăscălime şi, fireşte, de un avocat director de gazetă (care se numeşte, desigur, *Răcnetul Carpaţilor*, altfel spus, cu câteva octave mai sus decât *Vocea patriotului naţionale*; acum, pentru ca vocea acestei grupări minoritare să fie auzită în partid, trebuia să capete tonalitatea unui răcnet), fondator de societate enciclopedico-cooperativă (cu denumirea *Aurora Economică Română*, care aminteşte de ziarul preferat al Conului Leonida, *Aurora democratică:* dealtfel titlul acestui ziar apare mereu în schiţe şi momente). Aceştia sunt, aşadar, nu numai lipsiţi de putere, dar şi de avere. E condiţia predestinată a oricărei opoziţii turbulente, agravată, în acest caz, de situaţia, aparent paradoxală, de opoziţie în organismul propriului partid. Caţavencu şi ai lui sunt, de aceea, „dăscălimea şi mofluzii", iar gruparea adversară ştie bine că prin ceea ce agită şi proferează cei ce îşi spun „grupul tânăr inteligent şi independent" sunt, de fapt, nişte „nifilişti". Caţavencu (ca şi toţi partizanii săi) e mândru de faima dobândită de a fi „prea", „foarte", „ultraprogresist". El nu cugetă la mijloace. Vrea „progresul cu orice preţ" şi se prevalează de „legea progresului", care, pretinde el, îi guvernează toată strădania. Fără îndoială, Nae Caţavencu e imaginea caricată a rosettismului şi a fracţioniştilor ieşeni (după cum caricată e şi imaginea moderaţiei brătieniste în gruparea adversă), pentru că tiradele pompoase şi

vorbăria ultraprogresistă nu urmăresc decât „chiverniseala confraţilor".

Deasupra celor două facţiuni, eliberat de prejudecăţile şi intenţiile lor, este numai Agamemnon Dandanache. Şi el, cu familia lui, luptă de la „patruzsopt". Dar, cu trecerea timpului, ieşise din uz şi acum, i se spunea, nu mai era marcant. Imputarea, care se transformase într-o veritabilă condamnare, i se părea profund nedreaptă („auzi, eu să nu fiu marcant...") pentru că, de fapt, toată vina lui se reduce la aceea că nu se amestecase în disputele intestine şi rămăsese „ca rumânul imparţial", deputat eligibil în „toate Camerele, cu toate partidele" (citeşte grupările din partidul liberal). Indiferent dacă odinioară practicase şantajul politic pe lângă diverşi lideri de grupuscule din interiorul partidului, dacă se consumase (sau nu) în veninoasele intrigi de culise pentru a se menţine la suprafaţă, cel se fusese mereu, probabil, tolerat ca pensionar al unui uitat (nu de el !) act din juneţe, se vede deodată zvârlit ca inutil. Şi cum nimeni nu-l mai lua în seamă, va apela, în consecinţă, la ultimul soi de şantaj ce-i mai stă la îndemână. E cel mai ordinar pe scara şantajului (nu se ştie de ce şantajul politic de altă natură era mai tolerabil !): utilizarea unor intime documente compromiţătoare. Fostul paşoptist Dandanache şi venalul demagog actual Caţavencu se întâlnesc pe aceeaşi scară a abjecţiei morale, utilizând aceleaşi instrumente de şantaj. Zaharisit şi ramolit cu totul, Dandanache se considera totuşi adevăratul exponent al partidului liberal de la patruzeci şi opt tocmai pentru că s-a ţinut deoparte de luptele fratricide şi, imparţial, a ştiut că dincolo de disputele conjuncturale (mereu altele) rămân „enteresele partidului" şi obligaţia morală a acestuia, ca organism, pentru familiile fondatoare, azi veterane. Şi tocmai pentru că a avut „înţelepciunea" involuntară de a fi imparţial, tocmai pentru că a fost şi este oricând gata să colaboreze cu orice facţiune, indiferent de culoare şi mobiluri, trebuia să cumuleze venalitatea, mişelia, cupiditatea, prostia

fanfaronă, practica abuzivă şi demagogia neruşinată simbolizate de exponenţii ambelor tabere. Geniul lui Caragiale a găsit această magistrală soluţie de a întruni, prin încununare, în acelaşi personaj, viţiile celor doi eroi. Dandanache, învingătorul intempestiv al taberelor în inimiciţie, nu e o struţo-cămilă pentru că e făurit, de fapt, din aceeaşi plămadă care i-a zămislit şi pe candidaţii în dispută. El e un fel de monstru moral cu două capete, cum spune dramaturgul, „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu".

*

Ibrăileanu credea (în *Spiritul critic...*) că opera lui Caragiale poate fi împărţită în trei mari perioade: cea a comediilor, cea a *Năpastei*, a nuvelelor *Făclie de paşti* şi *Păcat*, apoi, în sfârşit, cea a *momentelor*. Criteriul împărţirii era ideologic. Liantul care uneşte prima şi a treia perioadă ar fi critica liberalismului dintr-o perspectivă ideologică mult apropiată de a junimismului: în comedii s-ar satiriza excesele liberalismului, iar în momente, efectele acestuia, surprinse în straturile sociale mediane, adică acolo unde tranziţia de la o etapă a civilizaţiei la alta a fixat tipologic procesul anomaliei dintre formă şi fond. Zarifopol, care a respins nu o dată – cu dreptate – unele aprecieri ale lui Ibrăileanu, a observat însă şi el că la Caragiale, ca odinioară în *Copiile de pe natură* ale lui Negruzzi, „micii burghezi sunt văzuţi cu optica boierească". Poate că şi această din urmă apreciere, absolutizată, e greu de acceptat în întregime. Am menţionat-o numai pentru că o aflăm exprimată de un critic care s-a străduit, în comentariile sale, să dezideologizeze finalitatea operei lui Caragiale, punând accent numai pe valenţele general-umane.

Poate că diviziunea lui Ibrăileanu e prea rigidă, poate că şi aprecierea lui Zarifopol e prea exagerată. Incontestabil e însă

faptul că în momente, în foiletoane şi schiţe, adică mai peste tot în proza de mică întindere putem lesne detecta motive junimiste de circulaţie curentă. Lumea fixată sub ocular e aceea pripit şi, deci, fragil alcătuită. E lumea orăşenească compusă, de regulă, din mici amploaiaţi, avocaţi, profesori de condiţie modestă şi înavuţiţi de dată recentă. E o lume pestriţă în care vechile moravuri şi habitudini nu s-au pierdut cu totul, dar sunt apăsate dispreţuitor de noile reguli de comportament ce nu au apucat să intre în deprinderi. E în tot o lume de mijloc, de trecere, care, se vede bine, nu poate să rămână staţionară pentru că din înfruntarea antinomiilor unul dintre elemente va izbândi. Va apărea, atunci, un alt univers uman, cu alte deprinderi şi o altă fizionomie nu numai socială, dar poate că în primul rând culturală şi sufletească. Până ce această prefacere se va fi înfăptuit (dacă se va înfăptui vreodată !), Caragiale a contemplat un univers socotit al mahalalei. Dar o mahala, cum observase Ibrăileanu, sufletească, detectabilă nu numai în mediul moaşelor, al popilor cu parohii sărace (ca în *Articolul 214*), ci şi în „lumea bună". Contradicţia dintre aparenţă şi esenţă, altfel spus dintre formă şi fond, e legea care guvernează dinamica acestor existenţe inutil aferate. (De unde şi inepuizabilul filon al comicului, dacă ne gândim la celebra definiţie formulată de Bergson.)

Dincolo de aparenţa lustrului monden, de hipercivilizaţie şi cultură, apare sfidător grobienia, semidoctismul şi neacomodarea cu cultura sufletească. Similicultura nu priveşte numai volumul subţire de cunoştinte asimilate, dar şi *Weltanschauung*-ul. Doamna Măndiţa Piscopesco are joi *five o'clock jour fixe* anunţat, ca să se ştie, în *l'Indépendance roumaine*. Totul se petrece, în aparenţă, cum se cuvine. Un fecior în frac şi mănuşi albe veghează în hol şi-i introduce pe oaspeţi într-un salon graţios mobilat „în cel mai pur stil Louis XV". Acolo oficiază amfitrioana, asistată de sora ei, Tincuţa Popesco. Vraja se

destramă instantaneu pentru că doamnele cu *jour fixe* se comportă, în salonul Louis XV, ca două obişnuite precupeţe: „Taci, tu ! Las' să-l întreb eu", „Vii tocma la pont", „Apăi lasă-mă şi pe mine". Apoi bârfa groasă, curiozitatea trivială, brutalitatea de mojic cu care sunt tratate slugile, ceremonialul servirii ceaiului („Ce faci cu ceaiul ăla ? – E gata, coniţă. – Apăi de ce dracu nu-l aduci odată ? – E gata în salon. – Atunci de ce nu spui, proasto !"), încăierarea dintre amfitrioane şi o în invitată fixează temperatura morală, intelectuală şi sufletească a acestor personaje din „beau monde". Nu alta e atmosfera în *High-life* ale căror personaje le regăsim în *Telegrame* (Atenaisa Perjoiu, devenită Gregoreschco, Raul Grigoraşcu etc.). Între Ziţa, doamna Piscopesco, Atenaisa Perjoiu-Gregoreschco, madam Panaiatopolu (din *Cadou),* doamna Mandache (din *Diplomaţie*) nu e practic nici o deosebire de esenţă. Sunt variaţii neînsemnate ale aceleiaşi tipologii cu sorgintea în anomalia descrisă de Caragiale a fi „extravaganta deosebire între realitate şi aparenţă, între fiinţă şi mască".

Poate că nimic nu a detestat Caragiale mai mult decât demagagia patriotardă, zelul naţionalist, xenofobia de cafenea. Era o convingere adânc stratificată pe care o aflăm peste tot în scrisul său, în opera literară, în publicistică sau în corespondenţă. Se întâlneau aici într-o comuniune elevată propriile convingeri cu unele motive ideologice junimiste. Teama de xenocraţie care l-a stăpânit pe Eminescu nu a găsit ecou în conştiinţa civică a dramaturgului. Caragiale – cu firea sa de meridional lucid, înzestrat cu umor inegalabil –, dispreţuia fanatismul de orice fel, şi gravitatea, când era prea de tot solemnă, i se părea, irecuzabil, suspectă de falsitate. Exemplarele umane posedate de o singură idee, fixă până la monomanie, i se păreau vidate de autenticitate. Neverosimile cum i se conturau în imagine, construite pe o singură dimensiune, erau fie alungite nefiresc, fie lăbărţate până la dezumanizare. În opera sa apar deci, invariabil, în ipostaze

compuse, cu nesinceritatea în convingeri stridentă, cu afectare în ton şi în frazare, rostind discursuri sforăitoare sau imaginând proiecte mirobolante. Orice gest, fiecare atitudine sunt marcate de simulare, artificiul ivindu-se gros din fiecare cută a comportamentului. Iar simulaţia, nesinceritatea şi afectarea nu erau doar tare caracterologice. Erau conştient utilizate din interes şi se dezvăluiau a fi, toate, „măşti din comedia minciunii", la care se apela avid pentru o repede parvenire în ierarhia politică sau socială. Era o altă ipostază a venalităţii, monstruoasă ca atâtea altele. Unica modalitate de a o înfăţişa a fost satira. O satiră acidă, neiertătoare până la cruzime, dezumflând fixaţiile şi simularea prin râs hohotitor pentru că „nimic – spunea – nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul". Principiul călăuzitor al patriotardului este cel înscris în statutele societăţii „Românii verzi". „A iubi neamul său este peste putinţă din partea aceluia care nu urăşte celelalte neamuri. (...) Prin urmare, un neam trebuie să aibă veşnic groază de celelalte, deoarece existenţa unuia n-are altă condiţie decât compromiterea completă a altuia. De aci, necesitatea imperioasă a exclusivismului raţional celui mai extrem." Ipostazele umane ale fenomenului sunt românul şi românca verde, ca şi savantul de aceeaşi orientare şi culoare. Nu sunt ipostaze exprimate cu mijloacele artei. Vrem să spunem că general-umanul nu se ipostaziază în concreteţe particulară sau, mai bine, nu capătă întruchiparea individuală a unor tipuri. Românismului verde i se relevă doar trăsăturile generale caracteristice. Dar nu sunt coborâte în real, prin individualitatea figurii. Sunt pagini de foileton publicistic şi nu de artă literară. Din fericire, ipostaza tipică a acestei categorii nu lipseşte din opera lui Caragiale. E Caţavencu. Poza sa patriotardă, tiradele sale demagogice („tirade distilate", le definea Tipătescu) denunţă ţipător „invenţiunile antipatriotice". El cultivă diversionist naţionalismul, îl afişează strident pentru a forţa ascensiunea politică. Predică un izolaţionism ferecat („Nu voi, stimabile,

să ştiu de Europa d-tale, eu voi să ştiu de România mea şi numai de România...“), extaziază valori inexistente („Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră !“, „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire“) şi reclamă, rizibil, o redresare în domenii inutile. Ridicolul cariază nu numai „modelul“ său economic („Scopul societății este ca România să fie bine şi tot românul să prospere !“), dar şi planul de acțiune imediată îndreptat, printr-un revelator raționament răsturnat, spre ridicarea procentajului de faliți români. Este singura consecință benefică a programului său a cărui realizare o reclamă imperios: „Până când să n-avem şi noi faliții noştri ?... Anglia-şi are faliții săi, Franța-şi are faliții săi, până şi chiar Austria-şi are faliții săi, în fiecare națiune, oricare popor, oricare țară îşi are faliții săi (*îngraşă vorbele*)... Numai noi să n-avem faliții noştri !... Cum zic: această stare de lucruri este intolerabilă, ea nu mai poate dura !...“

Miticii lui Caragiale sunt personaje joviale, bonome, lejere în gândire şi comportament. Solemnitatea nu le prinde şi monomaniile fanatice sunt aici de neînchipuit. Un Mitică naționalist extatic e o contradicție în termeni, de vreme ce formula sa de viață e acomodarea, adaptarea la situație. De aceea *momentele* scriitorului nu surprind poza stridentă a patriotardului fanatizat. Coriolan Drăgănescu, patriot de circumstanță, cel care conduce manifestațiile studențeşti din fața statuii lui Mihai Bravul, suferind pentru „civismul“ său de opozant bastonadele „banditilor polițiştii“, va sfârşi prin a se dedica, fireşte, carierei de comisar al poliției, însărcinat – se putea ? – cu înăbuşirea manifestațiilor studențeşti. Miticii evoluează aproape invariabil pe o traiectorie cu circuit închis, cu o linie rotativă. Când e obsedat de o idee devine, ca personajul din *Situațiune,* în lumea lui, ridicul. El e preocupat – fireşte la berărie şi de aici la simigerie – de gravele probleme ale zilei, prezentul ca şi viitorul

proiectându-i-se sumbru. Iar amicul căruia i se confesează el îl readuce, consolator şi înţelept, la linia mediană a acomodării posibile. „Lasă, Nae, că se mai şi exagerează" şi „Bine, Nae, nu trebuie să fie omul aşa de pesimist. Lucrurile or să se îndrepte" sunt norme de viaţă care debutonează orice gravitate reală sau simulată. Când consolarea nu relaxează tensiunea, intervin zeflemeaua şi persiflarea, adesea candide. Un „C'eşt' copil ?", „Ei, aş !" „Lasă, Lache", sau „A se slăbi, Mitică" înmoaie gravitatea, reinstalând în drepturi bonomia şi comprehensiunea. Comediograful Caragiale râde de cazurile limită, trecând peste ele cu naturaleţe înţeleaptă. Personajul cu adevărat caragialian e prea înţelept pentru a frecventa „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane", după cum va suporta, în grele suplicii, anostele, stupidele conferinţe despre „importantisimul" subiect sociologico-istoriografico-estetic: „Femeia în istoria şi în poezia poporană a românilor în trecut, în prezent şi-n viitor". Factorii de iniţiativă ai unor asemenea asociaţii sau creatorii unor studii cu asemenea subiecte pompoase sunt contemplaţi cu haz compătimitor. Solemnitatea, şi încă artificială sau interesată, a fost dezumflată prin râs, amintind de procedeele Junimii atunci când era confruntată cu poncife sau tirada pompoasă. Cu siguranţă că, printre altele, aceleaşi tare au fost relevate în maniile, nu numai verbale, ale pedagogului de şcoală nouă, Marius Chicoş Rostogan. Aici satirizarea falsului patriotism s-a întâlnit cu denunţarea latinismului antifonetist. Teme şi preocupări din sfera junimismului pe care Caragiale le-a îmbrăţişat şi le-a apărat constant.

Stratul junimist al operei lui Caragiale este, cum se vede, destul de temeinic constituit. Nu vom spune, desigur, că opera lui Caragiale este o integrală expresie artistică a junimismului. Dar nici nu se poate contesta adevărul că autorul *Scrisorii pierdute* este, cu siguranţă, în opera sa, cel mai junimist dintre marii scriitori ai Junimii. Mai junimist chiar decât Eminescu, prin convingeri şi stare de spirit. Nu e vorba, repetăm, de un

junimism datorat frecventării Junimii şi nici – vezi bine – angajării scriitorului în gruparea politică condusă de Carp. Pur şi simplu convingerile lui Caragiale, starea sa de spirit erau mult înrudite cu ale Junimii. Disocierile, pe care le sesizăm mai bine astăzi, sunt relevate – paradoxal – de acele elemente care în epocă păreau a fi tocmai întrupări artistice ale ideologiei junimiste. Vrem să spunem că întruchiparea unor motive ideologice care erau comune cu ale Junimii a avut bătaia mult mai întinsă. Nu ne referim numai la situaţii în care Junimea, ca grupare politică, era încă în epocă direct implicată. Astfel, scena I din actul II al *Scrisorii pierdute* în care fruntaşii partidului condus de Trahanache numără, în prealabil, voturile, ştiind cu precizie care le sunt alegătorii favorabili şi cei adversari, e un fenomen general al practicii electorale de atunci. L-au practicat deopotrivă liberalii de toate orientările ca şi conservatorii. Maiorescu însuşi (vezi episodul descris de noi în capitolul III) l-a trăit ca erou, notând scrupulos detaliile în *Jurnal*. Şi faptele menţionate în 1891 s-au repetat, cu siguranţă, aidoma la toate alegerile în care candidau şi junimiştii, interpretând, în chip necesar şi cu naturaleţe, pe scena vieţii, rolurile lui Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu. Iar pertractări, chiar perfectate prin înţelegeri, ca cele dintre Tipătescu şi Caţavencu (fireşte, mobilul era mai înalt, iar mijloacele utilizate nu erau venale) au purtat junimiştii, de regulă, într-o activitate politică întinsă pe cinci decenii. De câte ori nu au tratat şi pactizat Carp şi Maiorescu cu liberalii sau (mai apropiat de condiţia de adversari contemporani ai eroilor din *O scrisoare pierdută)* cu diversele grupări, mereu dizidente, din partidul conservator, faţă de care junimiştii erau în necontenită, aproape, opoziţie ! (Şi, totuşi, Maiorescu a ţinut să sublinieze semnificaţia numai antiliberală a piesei ![1]) Aşadar,

[1] „E caracteristic – scrie criticul – că tocmai în toamna acelui an cu revizuirea constituţiei apare pe scena Teatrului Naţional *Scrisoarea*

oricât ar părea de curios, cei ce trebuiau să se recunoască în piesele lui Caragiale nu erau numai liberalii. Tarele liberalismului din 1866-1885, surprinse de Caragiale, au devenit de aceea, cu vremea, ale întregii burghezii şi chiar ale moşierimii antrenată în relaţii capitaliste. Sau, mai bine, au devenit fenomene caracteristice politicianismului de toate culorile. Timpul a erodat stratul junimist, generalizând semnificaţiile. E privilegiul marii arte, care învinge conjuncturalul, fără a anula implicaţia istorică. Înfrăţirea şi împăcarea din *Telegrame* (unde eroii erau deopotrivă recoltaţi din cele două mari partide) şi-au extins simbolul. Dealtfel, şi scriitorul a înţeles după 1900 că fenomenul surprins cu două-trei decenii în urmă îşi lărgise mult sfera, amestecând ape care păreau odinioară ferm demarcate. *Titircă Sotirescu & C-ie*, care n-a apucat să treacă de faza-proiect, fixa evoluţia unui proces real. Chiristigiii au ajuns capitalişti şi senatori cu opţiuni conservatoare în ciuda vechilor „convingeri" liberale. Iar practica politică a junimiştilor, deveniţi acum conducătorii efectivi ai partidului conservator, i s-a dezvăluit a fi, în 1907, tot atât de dăunătoare ca şi cea a liberalilor[1]. Proiecţia junimistă a operei lui Caragiale şi-a estompat graniţele, generalizându-se

---

pierdută a d-lui Caragiale, jucată pentru prima oară la 13 noiembrie 1884. Adică nu e caracteristic că apare, ci este caracteristic că este îndată primită cu cea mai mare favoare şi îşi păstrează succesul pretutindeni în ţară pe unde se reprezintă Discursul lui Caţavencu la întrunirea electorală din actul al 3-lea seamănă aidoma cu discursurile celebrităţilor din prima epocă a elocvenţei noastre politice, de care se vede că publicul este acum saturat şi începe să râdă. *(Oratori, retori şi limbuţi, Critice*, vol. II, p. 412.)

[1] Să nu uităm textul în chestiune din 1907: „Cele două aşa-numite partide istorice care alternează la putere, nu sunt, în realitate, decât două mari facţiuni, având fiecare nu partizani, ci clientelă. Capii facţiunilor sunt mai mult sau mai puţin ambiţioşi politicieni."

policrom. Şi dacă e adevărat ceea ce a spus Ibrăileanu că I. L. Caragiale „a fost marele istoric al unei perioade din istoria contemporană" a ţării[1], atunci e necesar să se adauge: a fost – adesea în pofida intenţiei – un istoric imparţial.

4. Mai toţi comentatorii operei lui Caragiale şi Creangă le-au evidenţiat importante trăsături comune. Acestea, s-a spus, sunt de ordin estetic şi ele se referă la caracterul dialogic al scrierilor celor doi mari creatori, la structura esenţialmente subiectivă a acestor opere, la realismul lor. Ele au fixat estetic tabloul a două lumi. Creangă a celei ţărăneşti, Caragiale a celei suburbane şi urbane. Două lumi care reprezintă, de fapt, două trepte caracteristice şi două modele socio-politice în evoluţia structurilor româneşti care, atunci, în a doua jumătate a veacului trecut, se înfruntau într-un proces ce avea să se demonstreze mai târziu ca fiind decisiv. Aşadar, de o parte milenar arhaica lume rurală, cu moravuri şi rânduieli bine stratificate, şi pe de altă parte fragila, noua şi pripit întocmita civilizaţie urbană (inclusiv cea suburbană) în care nimic nu e aşezat, totul e adaptat repede şi fără măsură, fatal tranzitoriu până la o posibilă statornicire. Esteticul ascunde, cum se vede, la o examinare mai aprofundată, un revelator strat ideologic. Şi, astfel, comunităţii estetice (dacă exprimarea e cea mai potrivită) a operei celor doi mari creatori trebuie să i se adauge şi una – mai puţin sau deloc sesizată până

---

[1] Un comentator recent al operei lui Caragiale releva, de asemenea, fresca istorică închipuită de scriitor: „Restabilind reperele cronologice ale inspiraţiei lui Caragiale, răsfoim parcă un album de epocă în care orice stampă conservă un fragment autentic revolut" (Şt Cazimir, *Caragiale, Universul comic*, E.P.L., 1967, p. 181-182). O substanţială analiză a operei scriitorului vezi în *Opera literară a lui I. L. Caragiale,* vol. I de Mircea Tomuş, Editura Minerva, 1977.

acum – ideologică, integrabilă perfect aşa-numitului strat junimist.

Ion Creangă a devenit *membru activ* al Junimii într-o perioadă când societatea ieşeană îşi impusese de mult programul complex iar junimismul era o orientare cu ştiută autoritate. Data intrării lui Creangă la Junimea mai constituie şi azi obiect de controversă pentru istoria literară, oscilându-se între anii 1871 şi 1875. Nu e, se va vedea imediat, o pedantă dispută istoriografică Încurcătura porneşte chiar de la Maiorescu care, în 1897, în prefaţa la primul volum al *Discursurilor parlamentare,* referindu-se la momentul 1871 când Costaforu a propus Junimii să se angajeze în activitatea politică, citând pe cei ce erau atunci membri ai societăţii, l-a pomenit şi pe Creangă. Ba chiar, cu o pagină mai încolo, oferea şi un detaliu de atmosferă a şedinţei cu pricina în care era implicat Creangă. Propunerea lui Costaforu, comunicată în şedinţă de Maiorescu, ar fi fost primită la Junimea cu râsete homerice şi în climatul boem al reuniunilor, s-ar fi intonat un cântec al cărui refren solo l-a susţinut, ca de obicei, Pogor, iar Creangă, întrerupând discuţia pentru o anecdotă, ar fi relatat o istorioară despre profesorul fracţionist Suciu care a respins, la o întrunire electorală, instituirea taxei asupra „burlăcăritului“[1]. Din această relatare a lui Maiorescu reiese că la 1871 Creangă era junimist, ba chiar cu state vechi de activitate de vreme ce îşi îngăduia să întrerupă dezbaterile pentru a plasa o anecdotă şi nu stătea, ca un neofit, cuminte şi tăcut, în spaţiul rezervat caracudei. În capitolul al doilea al cărţii noastre ne-am mai exprimat rezerva asupra veridicităţii acestei relatări a lui Maiorescu. A fost notată la peste un sfert de veac de la petrecerea evenimentului (când apa memoriei se tulburase destul pentru ca toate numele şi detaliile să se fi păstrat la locul lor), iar autorul urmărea să demonstreze surpriza totală încercată

---

[1] T. Maiorescu, *op. cit* , p. 43-45.

de societate când i s-a făcut cunoscută propunerea lui Costaforu. De aici nevoia de a introduce detalii de culoare care să fixeze climatul acelei şedinţe. A folosit pentru aceasta elemente din recuzita boemei care domnea la reuniunile Junimii. Pogor, cu corul şi refrenele sale, ca şi Creangă cu anecdotele de pe amândouă uliţele, nu puteau lipsi. Ele aveau misiunea de a conferi autenticitate unei scene care, credem, e creată de Maiorescu din nevoi compoziţionale nu tocmai dezinteresate. Creangă nu era şi nici nu putea fi membru al Junimii la 1871. La vremea aceea era fracţionist. Negruzzi povestea, de pildă, că l-a cunoscut pe Creangă mult înainte de a fi început să frecventeze Junimea. Şi anume, la o întrunire electorală pe vremea când îşi pusese pentru prima oară candidatura la deputăţie şi Creangă l-a înfruntat ca adversar politic[1]. (Figura lui Creangă va fi apoi evocată, sub numele de popa Smântână, în „copia de pe natură", *Electorale.)* „Eu – scria Negruzzi – am vorbit cu Creangă pentru întâia oară la o alegere în sala Primăriei de Iaşi. Eram cadidat la deputăţie şi..." Or cea dintâi alegere la care candidase directorul *Convorbirilor* a fost aceea din mai 1871, când Creangă nu numai că nu era membru al Junimii, dar nici nu-l cunoştea pe Negruzzi, de vreme ce l-a înfruntat ca adversar înverşunat. Putea fi, deci, el membru al Junimii, şi încă cu „drept" la întreruperi, în aprilie 1871 ? Evident, nu[2]. Apoi, procesele-verbale ale Junimii pe 1871 redactate de Xenopol nu-l pomenesc deloc pe Creangă printre participanţii la şedinţe. E adevărat că procesele-verbale pe 1871 nu consemnează decât reuniunile din octombrie-decembrie. Dar,

---

[1] I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, ed. cit., p. 170.

[2] Singurul comentator care a dat crezare acestei ipoteze a lui Maiorescu a fost Vladimir Streinu (vezi *Ion Creangă*, Editura Albatros, 1971, p. 41-42). Întreaga demonstraţie a acestui punct de vedere e, din păcate, construită pe o premisă falsă, insuficient verificată.

din fericire, s-au păstrat şi procesele-verbale pe anul 1872 şi parţial (doar două şedinţe) pe 1873. Nici în aceşti doi ani numele lui Creangă nu e menţionat printre participanţi. Sigur că procesele-verbale întocmite de Xenopol sunt – cum se ştie – destul de lacunare şi deci numele lui Creangă putea fi omis. Dar putea fi el omis trei ani la rând de la toate şedinţele ?

Aproape toţi cei ce s-au ocupat de raporturile lui Creangă cu Junimea au indicat ca dată a intrării sale în societatea ieşeană anul 1875[1]. Iar cel care l-a adus acolo, o confirmă aceleaşi surse autorizate de informare, a fost Eminescu. O ştim din *Amintirile* lui Negruzzi şi Panu, iar relatarea lor poate fi lesne verificată deopotrivă pe cale inductivă, ca şi pe cea deductivă. Majoritatea biografilor[2] povestitorului au reţinut data de 1875, iar pe Eminescu drept naş al său întru ale scrisului.

De fapt, semnificaţia – cel puţin pentru noi – a întregii acestei controverse despre data intrării lui Creangă în Junimea este esenţialmente legată de numele lui Eminescu. Dacă am admite ca dată a „înscrierii" în Junimea anul 1871 înseamnă că nu Eminescu e cel ce l-a adus aici. Ceea ce e fals. Creangă a debutat la reuniunile Junimii în septembrie 1875 (adică la reluarea, după vacanţe, a şedinţelor), unde a citit *Soacra cu trei nurori*, apărută în primul număr, pe octombrie, a aceluiaşi an. Cel care l-a adus printre junimişti, după ce îl imboldise stăruitor

---

[1] Acest punct de vedere, singurul logic demonstrabil, îl susţine polemic şi George Munteanu în *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, 1976, p 29-34.

[2] Invităm cititorul interesat spre cunoscute lucrări: G Călinescu, *Ion Creangă,* E P.L , 1964 (în *Opere,* vol. 14, Editura Minerva, 1972); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Ion Creangă,* E.P.L., 1963, Savin Bratu, *Ion Creangă*, Editura Albatros, 1970. De asemenea notele la ediţia critică *Opere* de Ion Creangă, datorate acad. Iorgu Iordan şi Elisabetei Brâncuş (Editura Minerva, 1970, vol. II, p 323-324).

să scrie, a fost poetul[1]. Cei doi s-au cunoscut în vara lui 1875. Eminescu devenise din iulie revizor şcolar, pentru judeţele Iaşi şi Vaslui. Chiar în august a organizat la Iaşi nişte conferinţe metodologice cu învăţătorii din acest judeţ. Una din prelegeri a fost prezentată de Creangă şi remarcată de noul revizor. Pe vară s-au întâlnit şi s-au împrietenit foarte. Eminescu a fost cucerit de talentul noului său prieten, care, la un pahar de vin, istorisea, cu o naturaleţe şi un farmec inegalabile, poveşti, snoave sau zicători, după cum Creangă a rămas impresionat de cultura uluitoare a poetului, ce ştia să fie – cu toate acestea – modest şi foarte „popular“. S-a ivit, astfel, una dintre marile prietenii ale vieţii literare din acea vreme, din plămada căreia s-a revelat geniul lui Creangă.

Cum se ştie, Creangă îl cunoştea pe Maiorescu din ianuarie 1864 când se înscrisese la Institutul pedagogic din Iaşi. Institutul, o şcoală pentru pregătirea învăţătorilor („Şcoala preparandală“), era condus de Maiorescu, care a predat aici discipline pedagogice şi un curs de gramatică română elementară cu caracter aplicativ. Aici Creangă s-a distins ca cel mai bun elev. Directorul l-a remarcat, de vreme ce l-a numit încă în timpul şcolii ca învăţător suplinitor, iar după absolvire (iunie 1865), fiind primul din promoţie, a fost numit institutor cl. I la aceeaşi şcoală. Stima a fost reciprocă între director şi elevul preparand. Creangă, trecut prin câteva şcoli (inclusiv cea de catiheţi de la Fălticeni) şi

[1] Aceasta relevă, încă o dată, rolul imens exercitat de Eminescu la Junimea ca descoperitor de talente Are de aceea poate dreptate George Munteanu să afirme, reflectând pe marginea acestei stări de fapt: „Fără Eminescu, şi în absenţa sa, fără ceilalţi mari emuli atraşi de el în cenaclu, Junimea s-ar fi redus în esenţă la Maiorescu, aşa cum, în epocă, s-a redus *Literatorul* la Macedonski şi *Contemporanul* la Gherea, adică la structuri ce n-au atins plenitudinea“ (George Munteanu, *Hyperion*, vol. I, p 62-63).

îngrozit de metodica predării abecedarului care-l chinuise şi pe el cumplit, a avut revelaţia efectivei revoluţii înfăptuite de Maiorescu în acest domeniu. Învăţarea alfabetului o dată cu scrisul, altfel spus conceperea scrisului şi a cititului ca laturi ale unui proces unitar, de învăţământ, – o metodă novatoare – era o adevărată revoluţie în materie. Şi Creangă s-a declarat îndată partizanul acestei metodici pe care nu numai că o aplică cu vocaţie în practica sa pedagogică, dar se şi angajează să o înfăptuiască teoretic într-un abecedar, la care începe să lucreze (împreună cu un colectiv de alţi colegi) de prin 1864-1865. În 1868 apare *Abecedarul* (se intitula, fireşte, *Metodă nouă de scriere şi cetire pentru uzul clasei I primară)* şi era o expresie materializată a metodei inaugurate de Maiorescu. În 1871, împreună cu V. Răceanu, face să apară *Învăţătorul copiilor*. Manualele lui Creangă s-au bucurat de o bună primire în lumea şcolii, cunoscând numeroase ediţii. Maiorescu le-a cunoscut şi le-a apreciat *(Abecedarul* ar fi trebuit să apară chiar la tipografia Junimii), văzând, cu siguranţă, în ele bunele rezultate ale ostenelilor sale pedagogice. În 1876, la sugestia lui Maiorescu, acum ministru al instrucţiunii, Creangă, devenit între timp şi membru al Junimii (fusese reintegrat şi în învăţământ în 1874 de către noul ministru), a alcătuit o altă lucrare, de astă dată cu profil deschis metodologic, *Povăţuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică*. Din păcate, ministerul Catargi căzând, lucrarea lui Creangă a rămas nedifuzată.

Nu credem că forţăm deloc lucrurile dacă spunem că prin îmbrăţişarea, atât de entuziastă şi de fecundă, a metodicii pedagogice maioresciene, Creangă se apropie de junimism înainte de a fi devenit junimist. Nu era vorba de o acceptare conştientă a militantismului doctrinar-ideologic sau politic-junimist, de vreme ce Creangă era şi prin 1871-1874 un fracţionist activ, văzând în Junimea un organism de orientare cosmopolită. Dar adoptarea pedagogiei maioresciene îl apropia, paradoxal, de

una din componentele ideologice junimiste. E vorba, fireşte, de critica pedantismului în sistema de învăţământ din care Maiorescu, ca şi Junimea în totalitatea ei, făcuseră un element important al criticismului pe care l-au inaugurat. Noua orientare în cultura românească, deschisă de Junimea, a cuprins în sfera ei şi învăţământul, pornindu-se fructuoasele bătălii împotriva etimologismului, a excesului latinizant, a pedantismului sclerozat de orice fel.

Creangă nu gândea altfel, de îndată ce Maiorescu, la Institutul preparandal, i-a revelat adevărul. Şi asta s-a petrecut tocmai la 1864-1865, adică atunci când Junimea era la începuturi. Monstruozitatea vechii metodici de predare (ea însăşi o expresie a sclerozei pedante) o cunoştea prea bine el însuşi. Mai târziu, în *Amintiri din copilărie*, i-a fixat imaginea cu o înverşunare critică nedisimulată, semn că iritarea nu se tocise deloc. „Mustăciosul Davidică de la Fărcaşa, până tipărea o mămăligă, mântuia de spus pe de rost, răpede şi fără greş, toată istoria *Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărţită în perioade, şi pronumele conjunctive de dativ şi acuzativ din gramatica lui Măcărescu.

Mi-ţi-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-î-l-o, ne-ve-i-le, mi-ţi-i, ni-vi-li.

Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustiu ! Unia dondăneau ca nebunii, pănă-i apuca ameţeală; alţii o duceau numai într-un muget, cetind pănă le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie; cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gânduri, văzând cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din greu, ştiind câte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frântură de limbă ca la aceşti nefericiţi dascăli, nu mi s-a mai dat a vedè; cumplit meşteşug de tâmpenie, Doamne fereşte !“

Şi nu a uitat să-l evoce din nou pe acest Davidică, băiat zdravăn şi frumos care nu a mai apucat să se hirotonisească preot pentru că „a murit, sărmanul, înainte de vreme înecat cu pronume conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au

mâncat juvaier de flăcău !“ Şi cu o pagină mai încolo, vărsându-şi din nou năduful împotriva gramaticii de odinioară, o compara cu aceea nouă, evidenţiindu-i valorile: „...Din ceaslov şi psaltire, şi acele bălmujite rău, ca vai de ele, să treci la gramatică, şi încă ce gramatică ! Nu ca aceste de acum, pozderie de gramatici; unele raţionate, altele dezvoltate şi ticsite de complimente, care, trebuie spus fără compliment, îţi explică... până ce nu se mai înţelege nimică; adică făcute anume pentru copii, de se joacă cu dânsele, de uşoare ce sunt !...“ E adevărat că aceste evocări Creangă le-a scris, probabil, prin 1888 (e vorba de partea a patra din *Amintiri*), deci după ce se junimizase complet. Dar nu e mai puţin adevărat că regăsim aici convingeri afirmate încă în 1864-1868, adică în perioada pregătirii *Metodei noi de scriere şi cetire.* Era – se vede bine – un junimism *avant la date.*

*

Creangă s-a bucurat la Junimea de o primire entuziastă. Şi asta chiar de la început. Voioşia şi naturaleţea comportării, anecdotele sale de pe uliţa mare sau de pe cea mică au găsit un cadru ideal de manifestare. Pogor, Eminescu, Lambrior, Negruzzi şi toată caracuda au descoperit în el un companion nesperat. A devenit, pe dată, la reuniunile săptămânale, un personaj de prim rang, invitat să se producă, ascultat, elogiat şi mult îndrăgit. S-a impus atât de repede încât părea că e acolo din totdeauna. Nu altfel a fost întâmpinată şi literatura sa. Se integra, considerau junimiştii, în spaţiul unei preocupări, acolo de mare interes: literatura populară. Până acum acest compartiment fusese alimentat mai ales de Slavici şi Miron Pompiliu. Se adăuga o nouă forţă. Chiar dacă era altfel structurată şi de o calitate artistică superioară, junimiştii credeau că poveştile lui Creangă ţin, oricum, de această zonă mai mult etnografică decât estetică. Funcţiona în acest caz o anume comoditate în apreciere

sau în clasificare. Exista o categorisire, bine stratificată. Şi de vreme ce aparenţele pledau pentru o asemenea clasificare, de ce s-ar fi căutat alta ? Din păcate, aceasta era şi opinia factorilor de răspundere ai Junimii. Negruzzi a văzut din capul locului în Creangă o „figură ţărănească şi primitivă", iar opera sa literară, ascultată fiind „cu plăcere şi haz", i se revela drept creaţia unui „talent primitiv şi necioplit". E o opinie formată la primul contact cu personalitatea şi opera lui Creangă, care s-a păstrat în cei aproape cincisprezece ani de frecventare a Junimii şi – culmea ! – a fost transcrisă aidoma în 1919-1920, când începe să-şi publice în *Convorbiri – Amintirile din Junimea.* Ne grăbim să menţionăm că pentru Negruzzi termenii „primitiv" şi „necioplit" nu au nici caracter peiorativ şi nici unul diminuant. Voiau pur şi simplu să sublinieze structura populară a autorului şi a creaţiei sale. Eticheta, o dată fixată, nu a mai putut fi dezlipită. Nu alta a fost până prin 1880 opinia lui Maiorescu, care, deşi considera, în 1876 când cerea să i se trimită şi lui spre lectură *Moş Nichifor Coţcariul,* că ale sale „scrieri în genere sunt o adevărată îmbogăţire a literaturii noastre", nu izbutea totuşi să vadă în această nuvelă („prima nuvelă românească de atmosferă", spunea Călinescu) mai mult decât o istorioară „foarte interesantă în felul ei şi cu adevărat românească", consiliind însă redacţia *Convorbirilor* să n-o publice sau, in extremis, să se opereze modificări[1].

Nu trebuie să se vadă în această evaluare o subapreciere a operei lui Creangă. Maiorescu a situat-o o dată alături de poeziile lui Eminescu şi de marile creaţii poetice ale lui Alecsandri (*Pastelurile* şi *Ostaşii noştri),* considerată fiind ca reprezentativă pentru „epoca de renaştere literară" produsă de Junimea şi, vom arăta mai încolo, o expresie elocventă pentru intrarea literaturii

---

[1] Cf. scrisorile către A. Naum şi N. Gane, în I. E. Torouţiu, *op. cit.*, vol. V, p. 26 şi vol. III, p. 180.

româneşti în faza romanului poporan, adică a câştigării unui timbru artistic naţional. Dar cu toate acestea, pentru el opera lui Creangă nu trecea dincolo de graniţele geniului popular. Că opera humuleşteanului era o înaltă expresie a creaţiei culte, de un mare rafinament artistic, Maiorescu nu a fost conştient. Misiunea de a evidenţia aceasta a revenit criticilor de după 1900: N. Iorga, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Vl. Streinu. Pentru perceperea proporţiei adevărate a edificiului era nevoie, probabil, de distanţă.

E drept că Maiorescu nu a formulat despre opera lui Creangă nimic esenţial, neintuindu-i, poate, nici elevaţia artistică. Ar fi făcut-o, cu siguranţă, dacă i se ivea prilejul să se ocupe în mod special de creaţia humuleşteanului (cum s-a întâmplat cu Eminescu şi Caragiale). Dar prilejul nu s-a ivit şi el nu l-a provocat pentru că, vorba lui Călinescu, criticul Junimii „nu avea plăcerea analizei". Pentru Maiorescu, repetăm, Creangă rămânea exclusiv un scriitor poporal şi această dimensiune a ştiut să o evidenţieze şi s-o preţuiască cum se cuvine. E vorba, desigur, de teoria romanului poporan. Nu uităm că, nu o dată Călinescu a demonstrat magistral că autorul lui *Moş Nichifor Coţcariul* nu e un scriitor poporan şi, ca atare, opera sa nu poate fi integrată în teoria maioresciană a romanului. Divergenţa de clasificare pornea de la puncte de înţelegere diferite. Călinescu îi reproşa conducătorului Junimii că etichetându-l pe Creangă drept poporan i-a diminuat valoarea, plasându-i opera într-o zonă a condiţiei artistice inferioare. Dar pentru Maiorescu (chiar dacă nu a intuit cu adevărat formula artistică a operei lui Creangă), calificativul de poporan nu semnifica o situare mai joasă pe scara valorii estetice. Voia pur şi simplu să desemneze unele creaţii în care individualitatea unui popor se exprimă în formă artistică obiectivată („Căci orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută, şi, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în

restul omenirii ca o parte integrantă a ei"). În consecinţă, opera lui Creangă i s-a părut că se integrează fericit unui „întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descrierile tipice au ajuns să fie cele mai preţuite...". Iar exemplele pe care îşi sprijinea teoria nu erau nici ele deloc diminuate, integrându-l într-o familie de spirite de preţuire recunoscută. Alături de Heyse, George Sand, Flaubert, Turgheniev, Dickens, Fritz Reuter îi cita pe Slavici şi pe „nepreţuitul Creangă" cu ale sale *Amintiri din copilărie*. E incontestabil că nici aici nu se spunea nimic despre *Moş Nichifor...* şi nici despre marea artă a poveştilor. Dar în cazul de faţă nu aceasta îl interesa pe critic, preocupat fiind să evidenţieze acele opere şi acele modalităţi estetice prin care spiritualitatea românească se poate impune pe plan european. Şi, fapt într-adevăr important, atunci, în 1882 avea convingerea că opera lui Creangă este un glas purificat care poate vorbi lumii culte europene despre geniul spiritualităţii româneşti.

*

Cu siguranţă că cel care l-a înţeles cel mai bine pe Creangă a fost Eminescu. I-a înţeles dimensiunile adevărate ale personalităţii şi virtualităţile operei încă înainte de geneză, îndemnându-l s-o făurească. Nu e exagerat să se spună că, dacă se poate vorbi (şi se poate !) despre un strat junimist în opera lui Creangă, acesta a fost cel mai bine intuit de Eminescu. L-a adus la Junimea, considerând că locul său era acolo. Adevărul este însă că ceea ce am numit stratul junimist din opera lui Creangă e apropiat şi de *Weltanschauung*-ul social al lui Eminescu.

Când l-a cunoscut şi au cimentat marea lor prietenie, Eminescu a fost cucerit de geografia etnică a universului stăpânit de Creangă. Era o lume ai cărei parametri îi cunoştea şi o îndrăgea. E adevărat că el ajunsese la configurarea ei în urma

unor lecturi complexe şi a unor meditaţii care au căpătat structura unei filozofii sociale. La Creangă o descoperea în expresia ei originară, frustă şi netrecută prin alambicul reflexivităţii. Era lumea civilizaţiei rurale, arhaice, în care totul părea că dăinuie de milenii, cumpănit şi aşezat, ferit de eroziune şi artificiu. E o opinie pe care o găsim exprimată în martie 1882 într-un articol din *Timpul* unde poetul comenta volumul de nuvele al lui Slavici. Sublinia că revelator în opera lui Creangă, precum şi în aceea a lui Slavici, este „împrejurarea că într-un mediu pe deplin stricat, cum e pătura suprapusă de plebe din România, în mijlocul unei corupţii care împreună în ea viciile Orientului turcesc cu ale Occidentului, şi-au păstrat sănătatea sufletească, reflectă tinereţea etnică, curăţia de moravuri, semnul neamului românesc."[1] Aşadar, etnia, cu ale sale înfăţişări specifice, o descoperise romanticul Eminescu în opera prietenului său Creangă. Dar este percepţia poetului cea adevărată ? Sau a proiectat asupra operei lui Creangă perspectivele propriei sale viziuni sociale ? Potrivit ar fi să se spună că poetul a izbutit să descifreze straturile mai adânci ale operei humuleşteanului pentru că dispunea de forţa de penetraţie a Weltanschauung-ului său social. A crezut, şi nu a greşit, că îl regăseşte în formă ideală în universul proiectat de Creangă.

S-a afirmat că opera lui Creangă este o expresie a sufletului românesc. Dar suflet românesc era, atunci, o altă expresie pentru cel ţărănesc. Altfel spus tradiţia de habitudini şi moravuri, îndeletniciri, gândire şi limbă care s-a păstrat neatinsă încă de prefacerile noului tip de civilizaţie. Era tocmai lumea spre care aspira Eminescu, scârbit cum a fost de spectacolul contemporaneităţii. Într-adevăr, Creangă a surprins în scrierile sale universul nostru rural într-o epocă în care societatea românească trecea de la faza ei patriarhală la aceea a organizării moderne. Şi în faţa

---

[1] M. Eminescu, *Opera politică* (ed. I. Creţu), vol. II, p. 439

presiunii noilor rânduieli nu puţini trăiau regretul risipirii celoı îndătinate şi presupuse stabile. Opera lui Creangă respiră aceast: nostalgie îndurerată după cele ce au fost odată, azi se împuţinează şi tind să dispară cu totul. E regretul ţăranulu independent, răzeş, care îşi doreşte menţinută condiţia, dar simte că vechile zidiri sunt ameninţate definitiv. Imaginea vechimii, a structurilor rurale răzeşeşti revine adesea, ca un motiv obsesiv. în creaţia lui Creangă înmuind-o în unda regretelor. E exprimat nu atât, poate, dorul spre reîntoarcerea la vechile structuri, cât regretul că ele se duc fără putinţă de oprire. *„Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni erau în părţile noastre pe când începusem şi eu, drăgăliţă-Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei în satul Humuleştii, din târg drept peste apa Neamţului...* Ş-apoi Humuleştii, şi pe vremea aceea, nu erau numai aşa, un sat de oameni fără căpătâi, ci sat vechiu răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre, care ştiau a învârti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile, cu biserica frumoasă şi nişte preoţi şi dascăli şi poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor...“ Imaginea răzeşimii ţărăneşti de altădată o aflăm – semnificativ ! – şi în prima sa scriere şi chiar în primele ei rânduri. S-ar putea spune că prin ea a debutat scriitorul şi a devenit în spaţiul operei, ea însăşi, o expresie a lumii care se pregătea să se risipească. Gospodăria babei din *Soacra cu trei nurori* are această înfăţişare: „O răzeşie destul de mare, casa bătrânească cu toată pojijia ei, o vie cu o livadă frumoasă, vite şi multe păseri alcătuiau gospodăria babei. Pe lângă acestea mai avea strânse şi părăluţe albe pentru zile negre; căci lega paraua cu zece noduri şi tremura după ban.“ Iar tabloul regiunii Neamţului pictat în frescă în partea a treia a *Amintirilor* nu e tot expresia regretelor după cele ce au fost şi nu mai pot fi ?

Este fixată, observase Ibrăileanu, în opera lui Creangă nostalgia după cele vechi, întocmite temeinic, în care relaţiile

sunt apropiate, calde şi comunitare. Unde traiul e cel din totdeauna, cu îndeletniciri bine statornicite, legate – toate – de pământ şi de cadrul natural. Recrearea acestui univers din aburul amintirii producea dacă nu iluzia că mai fiinţează aievea, oricum, o pildă comparativă pentru civilizaţia nouă, repede încropită. Încropită din material fragil şi înălţată în grabă, după modele reformatoare împrumutate de aiurea. Povestitorul a privit cu neascunsă mefienţă spre noile întocmiri, îndreptându-şi ironia spre zonele în care se agitau exponenţii zelului reformator. Nu astfel trebuiesc interpretate cele două povestiri în care moş Ion Roată e confruntat cu zbuciumul unor evenimente acute. ele însşile ipostaze ale disputei dintre „timpul de faţă cu cel trecut ?" Moş Ion Roată e un filo-unionist. Dar ca orice conservator ar fi voit ca în lupta dintre cele două timpuri să se salveze cât se putea din cele supuse eroziunii. De aceea nu-i agrea defel pe transformiştii radicali. În comentariul lui Creangă – care aminteşte de o cuvântare la o populară întrunire politică în care oratorul, simţindu-se printre ai săi, îşi spune opinia nonşalant, fără a ţine seama de rigorile retoricii – aflăm această caracterizare: „Boierii cei tineri, crescuţi de mici în străinătate numai cu franţuzească şi cu nemţească, erau cârtitori asupra *trecutului* şi cei mai guralii totodată. Vorba, portul şi apucăturile bătrâneşti nu le mai venea la socoteală. Şi din această pricină, unia, în aprinderea lor numeau pe cei bătrâni: rugini învechite, işlicari, strigoi şi câte le mai venea în minte, după cum le era şi creşterea." Şi după ce fixa cu blândeţe critică şi „nătângia unor bătrâni", autorul încheia: „În aşa încrucişare de idei se aflau boierii bătrâni cu tineretul din Divanul ad-hoc al Moldovei. cu toate că şi unii şi alţii erau pentru «Unire». Numai atâta că bătrânii voiau «Unire» cu tocmală, iar tinerii «Unire» fără socoteală, cum s-a şi făcut." Acesta este comentariul autorului. Dar nici opiniile eroului său nu sunt altele: „Ei, cucoane, cucoane ! Puternic eşti, megieş îmi eşti, ca răzeş ce mă găsesc,

şi ştiu bine că n-are să-mi fie moale când m-oiù întoarce acasă, unde mă aşteaptă nevoile. Dar să nu vă fie cu supărare, ia, palmele aceste ţărăneşti ale noastre, străpunse de pălămidă şi pline de bătături, cum le vedeţi, vă ţiu pe d-ncavoastră de-atâta amar de vreme şi vă face să huzuriţi de bine. Şi mai mult decât atâta: orice venetic, în ţara asta, este copleşit de dumneavoastră şi-l priviţi cu nepăsare cum ne suge sângele şi tăceţi şi-l îmbrăţoşaţi. Numai noi, vite de muncă, vă suntem dragi ca sarea în ochi..." Iar boierul bătrân, exponentul celor ce voiau noile rânduieli numai că introduse „cu tocmală", exclamă aprobator la intervenţia amărâtă a lui moş Ion Roată: „Decât un bonjurist c-o mână de învăţătură, mai bine un ţăran cu un car de minte ?" Ştim că cele două povestiri despre moş Ion Roată nu sunt dintre cele mai aurite artistic. Dar şi ele ne îngăduie să întrevedem opiniile autorului. Deopotrivă, în comentariile sale ca şi în cele ale eroului. Şi nu aflăm aici idei şi opţiuni care ne amintesc destul de bine de ideologia junimistă ?

Apoi umorul amar al lui moş Ion Roată face trăsătura de unire cu personajele de ficţiune din opera lui Creangă. Nu e umorul o caracteristică a artei lui Creangă, încât Ionică cel Prost, Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac au fost pe bună dreptate consideraţi ipostaze particularizate ale aceluiaşi personaj simbolic ? Simbolizau isteţimea ţăranului care în disputa cu cei mai puternici în avere învingea fie prin inteligenţă şi şiretenie, fie prin umor. Un umor amar care ar fi fost totdeauna modalitatea specifică, am spune naţională, de defulare în clipe de restrişte. E eliberare prin spirit, o supravieţuire prin inteligenţă a unui popor cu o istorie veche, a cărui experienţă de viaţă s-a concentrat, secular, în gesturi şi vorbe. Iar vorbele sunt, mai totdeauna, de duh.

Opera lui Creangă este evident apropiată de junimism, chiar dacă nu toţi junimiştii au descifrat acest adevăr. Dar acest mare adevăr l-a intuit Eminescu, afirmându-l cu claritatea care îi era

caracteristică. Şi e destul. Oricum, opera lui Creangă nu are, paradoxal, nimic comun cu sămănătorismul, deşi acesta din urmă a elogiat până la exces timpurile revolute şi a anatemizat cu violenţă noile rânduieli. Dezrădăcinaţii care au umplut până la saţietate scrierile sămănătoriste nu se pot revendica din arta şi psihologia personajelor lui Creangă. Ele îl ipostaziază pe ţăranul autentic, în ambianţa autentică, care ştie să ţină, cu inteligenţă, mijlocia între contrarii care se înfruntă fatal.

5. Ca şi Creangă, Ion Slavici e descoperirea lui Eminescu. Ba poate că în cazul lui Slavici meritul e şi mai mare decât în cel al lui Creangă. Viitorul prozator moldovean avea, într-un fel, legătura cu scrisul, chiar artistic, prin preocupările sale didactice şi de autor de manuale, pe când Slavici era la sfârşitul anului 1869, când l-a cunoscut Eminescu la Viena, înstrăinat aproape, cum va mărturisi apoi. Poetul i-a relevat valorile culturii româneşti, punându-i efectiv şi condeiul în mână. Nu vom spune că descoperirea a fost egală în valoare şi importanţă cu aceea realizată prin Creangă. Dar s-a demonstrat a fi o descoperire de seamă. Slavici nu este – se ştie îndeobşte – un creator de înălţimea celor trei mari contemporani ai săi: Eminescu, Caragiale, Creangă. Dar se situează, cu siguranţă, în imediata lor succesiune. În capitolul despre Junimea din lucrarea colectivă *Istoria literaturii române moderne* T. Vianu, integrându-l pe Slavici în paragraful „marii creatori", nota că iniţiativa sa „are nevoie de justificări" pentru că lipsa de seducţie verbală şi imaginativă, limba săracă evidenţiază că „după fastuosul banchet al lui Eminescu, al lui Caragiale, al lui Creangă, Slavici ne invită la un ospăţ mai sărac"[1]. Socotea totuşi că după această ierarhizare obiectivă, Slavici – pentru multiplele însuşiri ale operei sale – merită să fie aşezat în acelaşi mare capitol, chiar

[1] *Op. cit.*, p. 314-315.

dacă spre sfârşit. Aceasta nu înseamnă, e necesar să se precizeze, o diminuare a operei lui Slavici, ci o dreaptă preţuire a unei arte adevărate care a izbutit să se impună posterităţii, disociind capodoperele de multele (prea multele ?) scrieri de tot felul.

Ceea ce l-a cucerit pe Eminescu la Slavici a fost, cu siguranţă (ca mai târziu la Creangă), întruchiparea purităţii sufletului ţărănesc. Viitorul prozator era o inepuizabilă comoară de literatură populară a cărei autenticitate nu se alterase prin adstraturi prelucrătoare. Apoi firea aşezată a lui Slavici, gândirea sa cumpănită, de descendent al micilor comunităţi rurale nu putea decât să atragă simpatia poetului care descoperea cu bucurie un tânăr ardelean la care lumea poveştilor şi cea a vieţii trăite se integrau firesc într-o armonie puţin obişnuită. Urmăreau apoi la Viena aceleaşi cursuri (comune, unele, celor două facultăţi, drept şi filozofie, pe care le frecventau Slavici şi, respectiv, Eminescu). Şi-au descoperit, audiindu-l pe Lorenz von Stein, pe Ihering sau pe Zimmerman, puncte de vedere înrudite, când nu erau chiar aceleaşi. Fără îndoială, Eminescu, tânăr de pe acum cu lecturi temeinice şi o gândire strălucitoare, a călăuzit, cu delicateţe, formaţia intelectuală a noului său prieten. Dar chiar această îndrumare a devenit posibilă pentru că opiniile erau, în general, aceleaşi. Au avut revelaţia filozofiei schopenhaueriene (şi prin aceasta a gânditorilor greci şi a lui Kant), au devenit (prin Lorenz von Stein) partizanii dreptului natural şi ai evoluţiei organice, considerau necesară edificarea ţărmurită a civilizaţiei naţionale, izolată, prin legi protecţioniste, de pericolul penetraţiei acaparatoare a capitalului alogen. Urau noile alcătuiri capitaliste şi credeau posibilă conservarea structurilor rurale arhaizante. Erau, pe scurt spus, adepţii unui conservatism luminat, care nu excludea progresia, ci o presupunea cu necesitate şi considerau ca postulat axiomatic ţărănimea ca fundament al civilizaţiei româneşti. Opiniile lor erau, aşadar, apropiate de ale junimismului, cu preciziunea că Slavici, ca şi Eminescu,

exprima năzuințele țărănimii răzeșești și nu ale boierimii. Că năzuințele acestor două categorii sociale se întâlneau în ostilitatea față de înnoirile capitaliste, se știe. După cum este cunoscut că această comunitate de interese anticapitaliste nu acționa continuu și nici nu anula marile antinomii între două pături sociale, în fond, ostile.

Poetul, descoperindu-i darurile, l-a îndemnat să scrie. L-a recomandat – prin Negruzzi – Junimii și în primul număr din 1871 a debutat în *Convorbiri* cu comedia *Fata de birău*. În același an, la același îndemn, elaborează întinsele *Studii asupra maghiarilor* care apar în paisprezece numere ale revistei junimiste. Devenise membru, îndrăgit, al Junimii și cu bursa căpătată de la societate (apoi cu o alta acordată de Maiorescu ca ministru) și-a putut continua studiile juridice, fără a izbuti să și obțină atestatul de absolvire, nemulțumindu-l – ca și Eminescu – pe conducătorul Junimii. După un scurt episod ieșean, se stabilește la București devenind, spre sfârșitul lui ianuarie 1877 (sau, după alte izvoare, din martie 1876), redactor la *Timpul*. Din noiembrie, i se alătura și Eminescu. Cei doi tineri devin, în fapt, realizatorii ziarului conservator (la care de prin februarie 1878 a lucrat, cum se știe, și Caragiale), deși din ianuarie 1878 conducătorii partidului numesc pe Zizin Cantacuzino redactor-șef. Formal, la *Timpul* – cum au stabilit exegeții operei lui Slavici[1] – scriitorul se ocupa numai de rubrica literară și de partea consacrată problemelor de politică externă. Dar prozatorul era în egală măsură preocupat de aspectele politicii interne, despre care înțelegea să-și expună răspicat cuvântul. Nu numai în problema transilvană, căreia Slavici știe să-i acorde spațiu respectabil în coloanele ziarului, dar și de realitățile din tânărul

---

[1] Despre activitatea celor doi scriitori la *Timpul* vezi Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.P.L., 1965 și D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, Editura Academiei, 1968.

stat român. Formal, sau bibliografic vorbind, se pot semnala puţine articole scrise de Slavici despre fenomenul politic intern. Aceasta nu înseamnă defel – cum spuneam – că Slavici nu şi-a spus cuvântul în aceste chestiuni. Nu e vorba numai de faptul că până nu de mult[1] mai toţi istoricii literari au fost preocupaţi să descopere aproape exclusiv în paginile *Timpului* articolele lui Eminescu şi ale lui Caragiale (procedându-se – nu o dată – prin atribuiri hazardate), cele ale lui Slavici ieşind, sistematic, din atenţie. Important în această chestiune e faptul că practica redacţională de atunci presupunea o muncă în colectiv, azi puţin (sau deloc) uzitată. Articolele, indiferent cine le scria, exprimau opinia redactorilor gazetei, cu deosebire ale celor trei tineri scriitori junimişti. (Semnificativ e şi cazul relatat de T. V. Ştefanelli că o dată, invitându-l în oraş pe Eminescu, acesta l-a rugat pe Caragiale să-i termine articolul la care tocmai trudea.[2]) Consensul era, fără exagerare spus, unanim, chiar dacă Eminescu conferea verbului învolburare pasională, acolo unde Slavici ar fi instalat cumpănire şi calm. Dar dincolo de aceste deosebiri nu numai stilistice, consensul în opinii era – repetăm – suveran. Şi aceasta priveşte deopotrivă elementele, importante, din fondul ideologic junimist, ca şi cele care se instalează în parajunimism.

Că în convingerile lui Slavici junimismul ideologic era bine instalat o dovedesc aceste confesiuni intime, într-o scrisoare din octombrie 1876, adresate prietenului ardelean Vicenţiu Mangra: „Tinerii crescuţi fiind în străinătate, când s-au întors în ţară erau nişte străini. Ei înţelegeau prea bine ce se petrece în Franţa, Italia ori Germania, nu aveau însă de unde să înţeleagă ce se petrecea în România. Astfel ei se credeau a face bine făcând în România ceea ce ar fi făcut dacă ar fi rămas în ţările în care au

[1] Vezi D. Vatamaniuc, Teofil Bugnariu, *I. Slavici, Bibliografie*, Ed. Enciclopedică. 1974.

[2] T. V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, p. 157.

fost crescuţi. Înţelegi prea bine că o mai mare nenorocire nu se putea. Aceşti oameni sileau pe România a face ce nu se potriveşte cu firea ei, şi astfel, ce între oameni cu minte nu este cu putinţă, o sileau a risipi o mulţime de puteri pentru ţinte nebune... Ţăranul român devine un om buiguit, ca şi când cineva l-ar fi apucat şi l-ar fi dus în Belgia ori în Franţa. O viaţă publică cu totul străină nu îl priveşte, nu îl interesează, el n-o pricepe, el nu ia parte la dânsa, chestiuni publice nu îl impresionează... Poporul singur munceşte şi poartă sarcina acestui organism complicat, o poartă singur, căci în această ţară el e singurul muncitor."[1]

Peste doi ani, aceste convingeri sunt deschis afirmate în studiul *Soll şi haben*, comentariu pe marginea disputelor legate de vestita, atunci, problemă a articolului 7 din Constituţie. Anomalia formelor fără fond îi apărea scandaloasă şi intervenţia puterilor străine într-o problemă de acut interes naţional i se părea a fi o altă ipostază a tentativelor capitalului străin de a pătrunde şi a ne domina. După ce a determinat modificarea silnică a unor structuri de seculară tradiţie, acum încerca o nouă modificare. De astă dată – i se părea lui Slavici – ar fi agravant pernicioasă, ameninţând să se adâncească prăpastia dintre modernitatea străină a aşezămintelor politice şi „firea" poporului. „Deodată ţăranul român se află în nişte aşezăminte străine şi pentru dânsul în mare parte neînţelese, aşezăminte care adeseori trebuiau să-i pară pocite, nedrepte ori cel puţin de prisos... Şi până în ziua de astăzi prăpastia între noi şi popor e mare. Întreaga noastră viaţă intelectuală şi morală e străină de firea lui; cultura noastră, multă, puţină câtă este, în loc de a fi aşezată pe premisele aflate în individualitatea poporului, pleacă din nişte premise cu totul închipuite şi stă oarecum atârnată în văzduh. Într-un cuvânt, punctele de atragere între noi şi dânsul nu sunt

---

1 B.A.R., Msse rom. 50275.

decât foarte puţine, şi astfel îi facem impresia unei invaziuni ce-l jigneşte în dezvoltare."[1]

Regăsim aici, compact asamblate, destule motive ideologice junimiste. Şi nu dintre cele de importanţă minoră. De la ideea importării silnice a unei suprastructuri politice de către o tinerime neprevenită, la aceea a înălţării pripite a unor organisme politice străine de tradiţiile locale, până la ideea că ţărănimea, singura „clasă pozitivă", duce pe umerii săi noile rânduieli civilizatorii pe care nu le înţelege şi nu i se potrivesc, totul este exprimat repede şi hotărât. Cine nu recunoaşte aici opinii similare celor exprimate de un Maiorescu, Carp sau Th. Rosetti, pe care le aflăm apoi şi în publicistica lui Eminescu ?

Motivul formelor fără fond a fost adesea reluat de Slavici şi tratat din variate unghiuri de vedere. A insista, prin noi citate, ni se pare de prisos. Important ni se pare însă că prozatorul nu împărtăşea, chiar în interpretarea acestei teze cardinale pentru ideologia junimistă, convingeri paseist regresive. „Trebuie să ridicăm poporul la înălţimea aşezămintelor noastre ori să reducem aşezămintele potrivit cu firea lui şi cu stadiul de dezvoltare în care se află, trebuie ca să-l apropiem de noi şi ca noi înşine să ne apropiem de dânsul în întreaga noastră lucrare."[2] Iar alternativa, oricât de dilematic e pusă, înclină, este evident, spre găsirea soluţiilor pentru a „ridica poporul la înălţimea aşezămintelor noastre." Soluţie rezonabilă, singura cu putinţă, care aminteşte de aceea preconizată mai târziu de Gherea: ridicarea fondului la nivelul formelor. În sfârşit, ar trebui menţionat şi faptul că, în comentarea tezei formelor fără fond, prozatorul se apropia de opinia lui Eminescu. Cum am arătat, poetul a conferit unuia dintre termenii relaţiei (fondului) o specială semnificaţie economică. Slavici, cunoscător şi el al

---

[1] I. Slavici, *Soll şi haben*, 1878, p. 38.

[2] *Ibidem*.

tratatelor economice ale lui Lorenz von Stein sau Carrey, preciza în 1884: „Într-un timp foarte scurt, societatea română a primit trebuințele popoarelor apusene fără ca să-și fi ridicat în aceeași proporție și capacitatea de producție"[1].

*

Junimiștii au găsit în creația lui Slavici o expresie a literaturii poporale dorită și cultivată de ei. *Fata de birău* (care mai avea și meritul de a ironiza pedantismul cărturăresc și etimologismul latinizant) și apoi, masiv, basmele și poveștile folclorice, le verifica, desigur, aprecierea dintâi Când *Convorbirile* sau *Timpul* încep să-i publice și nuvelele (în 1875 *Popa Tanda*, *Scormon*, *Ac și ață*; în 1876 și 1877 *La crucea din sat*, *O viață pierdută; Gura satului* în 1879; *Budulea Taichii* în 1880 etc.) junimiștii, deși sesizează evoluția artei scriitorului, consideră că opinia lor inițială se verifică deplin. Mediul evocat și modalitatea continuă să fie ale unui creator de povestiri sătești, al acelor *Dorfgeschichte* mult cultivate în literatura germană, cunoscute, desigur, junimiștilor. Iar exponenții de frunte ai Junimii considerau că până a ajunge la etapa literaturii artistice culte e necesară punerea temeliilor. Și ce altă temelie mai solidă putea fi în acest domeniu decât creația populară de orice fel ? Evoluționismul junimist, infuzat peste tot, își găsise locul cuvenit și în planul esteticii. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că junimiștii ar fi minimalizat arta lui Slavici. Dimpotrivă, i-au acordat, prin cei chemați să se rostească, prețuirea cuvenită. Pentru junimiști, cu deosebire pentru Maiorescu, tipul acesta de literatură cu adevărat poporană, adică țărănească – era nu numai demn de stimă, dar chiar singura potrivită pentru momentul respectiv din ciclul nostru evolutiv, pentru că oferă material

---

[1] I. Slavici, *Azilul Elena Doamna*, 1884, p. 1.

ideal pentru o artă specifică şi reprezentativă. Nu scria Maiorescu în 1882 „de aceea susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific naţională, şi persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a ţăranului şi a claselor de jos“ ? Iar nuvelele lui Slavici (două dintre ele şi o poveste au intrat în sumarul antologiei alcătuită şi tradusă de Mite Kremnitz), alături de cele ale lui Gane şi I. Negruzzi „înfăţişează... figuri tipice din popor“, fiind deci consonante „cu un întreg curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descrierile tipice au ajuns să fie preţuite produceri ale literaturii de novelişti“. Arta lui Slavici, ca şi a celorlalţi scriitori care produceau o astfel de literatură poporană, era deci preţuită pentru că „părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat din viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gândeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice.“ Şi să nu uităm că aceste aprecieri sunt formulate la numai un an după apariţia, în 1881, a primului volum (*Novele din popor*) din nuvelistica lui Slavici. Era, ni se pare semnificativ să menţionăm faptul, prima apariţie publicistică importantă în volum a scriitorilor Junimii. Iar autorul, ca şi Maiorescu, avea conştiinţa că opera sa are, în esenţă, caracter poporan. De aici şi titlul volumului.

Incontestabil (citatele de mai sus o dovedesc), Ioan Slavici este creatorul acelui realism ţărănesc în modalitatea căruia a crezut Maiorescu, ca o formulă ideală pentru nuvelistica vremii. S-a spus nu o dată că fără Eminescu poate că Maiorescu nu ar fi lansat direcţia nouă. Prin analogie, am spune că fără nuvelele lui Slavici de până în 1881, criticul Junimii nu şi-ar fi putut anunţa a sa teorie a romanului poporan cu aplicare la mediul literar românesc. Cu leşieticele nuvelete ale lui Gane, cu schiţele lui Negruzzi din *Copii după natură* (care erau, ce-i drept, realiste, dar nu erau şi poporane, adică ţărăneşti) nu se putea argumenta

o teorie estetică de o asemenea importanţă. Existau, e adevărat, poveştile lui Creangă (din 1875 *Moş Nichifor Coţcariul* şi, în 1881, primele două părţi din *Amintiri din copilărie).* Acestea puteau, negreşit, constitui material artistic pentru desfăşurări de estetică aplicată. Din păcate însă Maiorescu nu a avut conştiinţa înaltei valori a artei lui Creangă, nedeosebind-o mult de folclorul de aleasă condiţie, deşi în studiul la care ne referim îl amintea pe „nepreţuitul Creangă", citând *Amintirile.* Apoi, antologiile în limba germană pe care le comenta (apărute în 1880 şi 1881) nici nu integraseră în sumar vreo poveste de Creangă şi nici – mirare – *Moş Nichifor Coţcariul* (nu e greu de presupus că, la alcătuirea sumarelor, Mite Kremnitz a fost ajutată de Maiorescu. Şi omiterea lui Creangă e o abia tăinuită judecată de valoare). Piesele de rezistenţă ale celor două antologii le furnizase producţia lui Slavici din care se traduceau patru nuvele cu adevărat reprezentative (*Crucea din sat* şi *Popa Tanda*, apoi *Gura satului* şi *Budulea taichii)* şi povestea *Doi feţi cu stea în frunte.* (Gane şi Negruzzi erau şi ei reprezentaţi cu patru şi respectiv cu trei bucăţi, iar Odobescu cu *Mihnea vodă cel rău.)* Amplele citate apreciatoare din presa germană, pe care Maiorescu le reproduce în studiul său, se referă mai toate la nuvelele lui Slavici, cu elogii unanime, semnalându-le ca piese forte ale celor două volume. E, aşadar, hazardat să vedem în creaţia lui Slavici temeiul demonstraţiilor maioresciene din 1882 despre valabilitatea locală a curentului poporan în literatură ? Că ipoteza noastră nu e tocmai hazardată o dovedeşte, printre altele, faptul că la două luni după apariţia în *Convorbiri* a primei părţi din *Literatura română şi străinătatea*, Eminescu publică în *Timpul* (28 martie 1882) amintita recenzie la volumul lui Slavici în care recunoaşte, şi el, existenţa unui curent valid, producător de „literatură sănătoasă" pentru că eroii „au fondul sufletesc al poporului, gândesc şi simt ca el." Fără desfăşurarea teoretică a lui Maiorescu, poetul indică aici premisele estetice ale literaturii

realiste, de formulă ţărănească, practicată de Slavici: „Credem că nici o literatură puternică şi sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decât determinată ea însăşi la rândul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adecă pe baza largă a geniului naţional."

Universul recreat de Slavici este, cu adevărat, cel autentic ţărănesc. Nimic nu e contrafăcut, nimic nu e alterat, nimic nu e clintit din această galaxie ivită din vremuri imemoriale. E o atmosferă de viaţă rurală, surprinsă realist, în care totul şi toate sunt statornicite trainic, de când lumea. Intrusiunile, încercările de a schimba cele îndătinate nu sunt tolerate. E o lume de mică comunitate, ferecată în sine, stăpânită de cutume, vieţuind – prin îndeletniciri – într-o armonie firească cu natura („Pe asta unii o au de la fire, grăi Gligor. Trebuie să fie în înţelegere tainică cu pământul", îşi tălmăceşte gândul un personaj din *La crucea din sat*). Totul e fixat de la geneză, oamenii repetă, ca un ritual, mereu aceleaşi gesturi simple, în ocupaţii ştiute, moştenite din tată în fiu, fără surprize şi posibile încălcări: „Bade Mitre ! Ca în toate serile, şi astăzi s-au hrănit porcii, apoi s-au închis, s-au muls vacile, apoi s-au adăpat, s-au adăpat şi boii şi caii; plugurile sunt în car; sămânţa este în saci; grăpile la îndemână. Mâne dimineaţă, când răsare luceafărul boului, noi adăpăm – şi ziua ne prinde pe câmp". Angrenaţi în această ordine prestabilită, în care rolurile sunt bine distribuite iar textul mereu acelaşi, oamenii sunt închişi în sine, rostindu-se rar. Chiar clipele de mare încleştare afectivă se consumă în aceeaşi tăcere, din care parcă şi gândul s-a risipit în funcţiunile automatice: „Când oamenii şed aşa de piatră, încât numai o cruce îi desparte, atunci ei nu vorbesc, chiar nici nu gândesc nimic. Este o limbă tainică care nu are vorbe şi nu cuprinde gândiri, o limbă pe care o pricep şi cei ce n-o ştiu. Asta se vorbeşte însăşi pe sine". Am ales pasajele, anume, din acea excepţională idilă campestră care este *La crucea din sat*. Realismul întruchipării nu este aici, ca

într-o bună parte din producţia lui Slavici de până în 1893, sufocat de etnografism.

Contopiţi cu natura, ale cărei taine le pot descifra după un alfabet numai de ei ştiut, oamenii satului au viaţa segmentată în cicluri, după un model împrumutat de la cadrul natural. Nu e vorba, desigur, de anotimpurile naturale, ci de momentele hotărâtoare care punctează ciclul existenţial: căsătorie (precedată de ritualul logodnei), naştere, botez, moarte. Ca în tot ce fac, şi aceste etape esenţiale au ritualul lor, bine orânduit din vechime, căruia nimeni şi nimic nu-i poate modifica formula. De aceea nuvelistica lui Slavici se constituie adesea ca un tablou etnografic al lumii satului, de o naturaleţe desăvârşită, surprins în aceste momente de răscruce cu ritualul neclintit (scena peţitului din *Gura satului* e, desigur, memorabilă). Dar niciodată, cum spuneam, etnografismul nu copleşeşte, nu devine preocupare autonomă şi nici nu aplatizează sentimentele, surprinse cu o mare intuiţie a mişcărilor sufleteşti. S-a imputat operei lui Slavici rigoarea morală, considerându-se că „eticismul aspru de pastor“ (l-am citat pe Pompiliu Constantinescu) ar fi dăunat viziunii creatoare a prozatorului. Incontestabil, moralitatea, adesea excesivă, e specifică prozelor lui Slavici şi pare deplasată lectorului de astăzi. Întrebarea e însă dacă eticismul tulbură planul artei. Să repetăm mai întâi că Slavici a făurit o literatură realistă şi recrearea mediului evocat nu putea fi artistic realizată prin ignorarea sau falsificarea uneia dintre dimensiuni. Iar în lumea rurală, închisă şi conservativă – prin structură – moralitatea e un comandament respectat şi supravegheat cu stricteţe. Eticismul operei lui Slavici e o expresie a subiectului reflectat şi a-l fi trădat ar fi însemnat o gravă încălcare a veridicităţii. Apoi, cine citeşte cu atenţie şi fără prejudecăţi opera validă a scriitorului încearcă surpriza de a descoperi că sub „cătuşa etică“ trăiesc cele mai năvalnice impulsuri erotice, care irump natural din adâncuri, rupând zăgazurile şi oprelıştile

convențiilor sociale. Eroii din *Pădureanca* sau din *Gura satului*, Ana din *Moara cu noroc* sau Persida din *Mara* sunt exemple concludente care demonstrează că Pompiliu Constantinescu n-a avut întotdeauna dreptate când spunea că rigoarea morală „a dăunat viziunii creatoare a lui Slavici". Confuzia de planuri dintre etic și estetic s-a făcut simțită mai acut după 1893, când echilibrul între cei doi termeni ai relației s-a rupt agravant, în favoarea unui eticism didactic și greoi. Excepție a făcut *Mara* care apare din 1894 în *Vatra* și în 1906 în volum. Dar noi ne limităm comentariile la nuvelistică și din spațiul acesteia, cu deosebire, la aceea care a intrat în sumarul volumului din 1881 (excepție am făcut cu *Pădureanca* din 1884), socotind-o cu adevărat reprezentativă pentru filonul junimist al creației prozatorului.

În sfârșit, se cuvine menționat că realismul transfigurării lumii rurale nu trădează adevărul imaginii structurilor sociale. Aceste comunități închise nu sunt deloc înfățișate ca unidimensionate social. Diferențierea socială apare ca o realitate bine desenată, cu consecințele și implicațiile inevitabile. Știm prea bine că nuvelele lui Slavici (cu deosebire cele care au intrat în sumarul primului volum) au în parte caracterul unor idile câmpenești. Și o idilă nu poate fi dramatică, conflictele care se profilează sfârșind prin a se concilia în armonie. A căuta modalitatea întruchipării conflictelor sociale într-o idilă este un efort ridicul. Important e că realitatea diferențierii sociale nu este nici ocolită, nici tăinuită. Satul apare cu stratificarea reală și trecerea de la o categorie la alta nu e tocmai lesne de realizat. S-a vorbit totuși de idealismul transfigurării diferențierilor sociale în nuvelistica de început a lui Slavici, citându-se ca exemplu, firește, *La crucea din sat*. Aici Ileana, fiica bogătanului Mitrea, îl iubește pe Bujor, o slugă în gospodăria lor. Și, după un mic incident determinat tocmai de condiția socială a flăcăului (viitorul socru are grijă să i-o amintească:

„Măi ! cu Ghiță nu te potrivi: tu eşti slugă, iară el nu are stăpân“), concilierea ia loc zbuciumului sufletesc, badea Mitrea acceptând însoțirea tinerilor. Dar şi în această nuvelă realitatea stratificării sociale e recunoscută iar concilierea devine posibilă pentru că într-o idilă[1], ca şi în basm, ceea ce prevalează, în tabla de valori umane, este hărnicia şi înzestrarea eroului cu daruri care vin, cumva, direct de la natură. Or Bujor este unanim recunoscut şi admirat în sat ca un plugar desăvârşit („...plugar ca Bujor al tău nu mai este în sat ! – Pe asta o au unii de la fire, grăi Gligor. Trebuie să fie în înțelegere tainică cu pământul“). Cu asemenea însuşiri, aproape suprafireşti, eroul se bucură, repetăm, ca în basme, de sancțiuni premiale deosebite. Însoțirea tinerilor de condiție socială deosebită devine posibilă. Dar idila (şi, deci, nici idilismul) nu e peste tot prezentă. În *Pădureanca*, de pildă, stratificarea socială capătă forme ireconciliabile, conferind dramatism conflictului. Iorgovan, fiul de bogătan, nu poate trece peste condiția sa socială pentru a se căsători cu Simina, fată săracă, deşi dragostea îl chinuie mistuitor. Iar Simina, deşi îl iubeşte, înțelege că între ei e o barieră puternic fortificată. Dificultatea i-o tălmăceşte tatăl ei, când o previne: „...Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară – urmă el peste puțin – că nu-ți este firea pentru aceasta. Tu ai durmit astă-noapte aci, întinsă pe un braț de fân, şi ai durmit bine, dar ei au durmit în pături cu perini de pui şi n-au să uite niciodată c-ai durmit în şura lor... Tu nu ştii să şezi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu ştii să te îmbraci în portul lor, nici să vorbeşti în limba lor“. Cele două categorii sociale sunt, de fapt, două lumi depărtate polar. Şi nici un liant, chiar cel incandescent erotic, nu le poate apropia.

---

[1] Vezi despre aceasta în excelenta monografie *Slavici* de Magdalena Popescu Ed Cartea Românească, 1978.

În alcătuirile rurale, ca acelea zugrăvite de Slavici, cu moravuri şi rânduieli din vremi bătrâne, cutumele sunt păzite cu străşnicie. Mediul e zăvorât lumii din afară şi intruşii nu sunt toleraţi (vezi capitolul cu ciobanul Miron din *Gura satului* a cărui acceptare în cadrele comunităţii vine târziu şi dificil, după mult zbucium şi chin), după cum depărtarea de îndeletnicirile îndătinate şi angrenarea în sistemul relaţiilor băneşti atrage după sine aspre sancţiuni pedepsitoare. Ghiţă din *Moara cu noroc* şi-a părăsit coliba şi îndeletnicirile de pantofar sătesc, lăcomindu-se după rostuiri rapide, arendând cârciuma de la răscrucea drumurilor de pustă. Negoţul, nepotrivit firii ţărăneşti (pentru că cizmarul Ghiţă e în fond un ţăran), i-a alienat conştiinţa, i-a pervertit morala, aruncându-l într-o lume străină, cupidă şi dezumanizată care îi va aduce pierzarea prezisă, dealtfel, din capul locului de bătrâna soacră. Acelaşi deznodământ îi va fi dat să-l cunoască şi bătrânului Mărian (din *O viaţă pierdută)* care amăgit de mirajul rostuirii băneşti şi-a părăsit locurile natale („munţii în care am petrecut copilăria şi tinereţile mele, departe de care nu mai puteam trăi mulţumit şi pe care îi vedeam mereu în vis...“). Ar fi voit mereu să se reîntoarcă în sat, apăsat de condiţia dezrădăcinării, ştiind bine că „astă lume de aici nu e de seama noastră“. Dar oraşul, cu tentaculele sale, l-a ţinut ferecat, năzuind mereu să-şi rotunjească suma cu care să se reîntoarcă acasă. Undele înstrăinării şi-au prelungit linia, trecând în propria-i casă. A crezut că va putea constitui în familie o oază purificată în pustiul urban. Dar şi-a dat fata în şcoli înalte „şi te-am scos din lumea în care ai fost născută, te-am făcut străină în casa părinţilor tăi, am făcut din tine o fiinţă care nu-şi mai găseşte semenii. Cerul ne-a pedepsit pentru dorinţele noastre necumpătate.“ Alienarea s-a infuzat deci peste tot, maculând puritatea vechilor aşezăminte, modificând destinele, alterând conştiinţele, ucigând sentimentele Târziu, după ce îşi va fi luat pedeapsa, bătrânul Mărian care după moartea fiicei sale Sevasta, a dat foc casei, părăsea

Bucureştii, singur, în aceeaşi căruţă cu care descinsese în capitală, neluând cu sine decât vechea ladă „cu flori tăiate în lemn" adusă în tinereţe din satul spre care acum se întorcea „liniştit, nepăsător şi senin la faţă" fără a privi în urmă. Destinul pedepsitor se împlinise. Eminescu a văzut în această nuvelă drama dezrădăcinării ţăranului ardelean în „mlaştina morală a Bucureştilor". Tema criticii păturii superpuse şi a oraşului cosmopolit – dur în raporturile sociale şi lipsit de „curăţia de moravuri" – a fost, într-adevăr, excelent dezvoltată de prozatorul ardelean. Dezvoltată, aici, cu artă şi economie de mijloace. Celelalte scrieri (de după 1893) tratând acelaşi motiv, au rămas biete producţii moarte[1]. Ele interesează azi cercetătorul numai pentru contemplarea frecvenţei motivului junimist (sau numai eminescian) al păturii suprapuse în opera lui Slavici. Eşecul trebuie căutat în strădania de a înfăţişa – din interior ! – oameni şi medii nefamiliare scriitorului. Satira e tezistă afară din cale, iar caricatura lumii bune, văzută caragialian, e calpă. Ca şi personajele sale autentice, prozatorul nu-şi putea înstrăina condiţia, izbânzile obţinându-le numai implantat în lumea rurală, pe care o cunoştea şi o omagia în opere care au rămas. Scriitorul a trăit drama unui Moş Mărian, fără a fi avut tăria să recunoască eşecul strădaniei de a întrupa artistic o lume străină din material pe care nu-l putea stăpâni.

6. După un criteriu strict cronologic, printre prozatorii Junimii trebuia pomenită şi comentată, înainte de toate, producţia lui Nicolae Gane. Într-adevăr, până a apărea Slavici sau Creangă, paginile *Convorbirilor* sunt alimentate (încă din aprilie 1867) cu nuvelele şi povestirile lui Gane. Recitite astăzi, puţine rezistă. Dar atunci Gane era efectiv considerat nuvelistul epocii, citit,

---

[1] Vezi şi capitolul despre I. Slavici de Ovidiu Papadima în *Istoria literaturii române*, vol III, Editura Academiei, 1973, p. 415.

prețuit și tradus în alte limbi. *Novelele* sale au apărut în două volume, cu un an înaintea celui publicat de Slavici, iar antologiile germane ale Mitei Kremnitz cuprindeau, cum spuneam (la sugestia, probabilă, a lui Maiorescu), trei dintre bucățile sale. E adevărat că astăzi ele apar colbăite și puțin semnificative, interesând – unele – mai mult pentru elementul fantastic și cel oniric (*Sfântul Andrei, Vânătoarea)* pe care romanticul prozator a știut să le utilizeze notabil. Dar în epocă destule dintre prozele sale au plăcut cu adevărat încât exclamația lui Maiorescu („Eh bien... Messieurs, voilá une nouvelle !") la citirea, în Junimea, a primei compoziții a lui Gane, *Fluierul lui Ștefan* (în primăvara lui 1867), trebuie să fi exprimat un entuziasm deloc complezent. Până la apariția lui Slavici și a lui Creangă (și chiar alături de ei), prozele lui Gane sunt cele care dezvoltă unele dintre conceptele estetico-ideologice ale Junimii. Realismul poporan al Junimii ca și romantismul de inspirație istorică sunt, negreșit, parțial anunțate de Gane. Aceste, azi, modeste nuvele și povestiri reanimă pagini de istorie, omagiază rusticitatea și cadrul natural al satului, prețuiesc autenticitatea vieții țăranilor și comentează critic noua civilizație, surprind compasiv dispariția boiernașilor de țară. Unele dintre motivele nuvelelor și povestirilor lui Gane le vom regăsi apoi în opera lui Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești, Sadoveanu. (Chiar genul povestirii ca atare va fi reluat și practicat de urmașii săi.)

Nuvelistica lui Duiliu Zamfirescu (mai ales aceea cuprinsă în volumul din 1888) continuă în bună măsură temele și motivele prozelor lui Gane. Mărturisim că tocmai de aceea ne-am referit la opera celui ce a fost autorul pe atunci vestitei nuvele *Șanta*. Dar, ne grăbim să adăugăm, o explicație ar solicita și comentarea în spațiul acestei cărți a operei lui Duiliu Zamfirescu. La urma urmei, autorul *Vieții la țară* nu este asemeni celor trei mari creatori ai Junimii și nici lui Slavici (deși trufașul Duiliu Zamfirescu a contemplat cu „superioară" ironie acea „literatură

țărănească grozavă, care își închipuia că prin dulcegării sentimentale, prin haiducime și doine, a dat tot fondul sufletesc al acestei foarte interesante clase românești"), s-a integrat Junimii de-abia în 1884, adică atunci când noua direcție era nu numai o realitate de mult impunătoare, dar se pregătea, dacă acceptăm ipoteza lui Lovinescu, să-și încheie, peste un an, ciclul ei existențial. Probabil că unele dintre aceste motivații, alături de altele, au guvernat și decizia lui Vianu de a-l exclude pe Duiliu Zamfirescu din capitolul despre Junimea din *Istoria literaturii române moderne.* Fără a ignora realitatea acestor motivări și fără a devansa argumentele pe care le vom dezvolta la locul potrivit, vom spune că din punctul nostru de vedere opera lui Duiliu Zamfirescu reclama un loc în această carte. Fie și numai pentru faptul că, intrând în Junimea în 1884, opera sa reprezintă un moment elocvent al fenomenului de criză (în sens de reevaluare), înnoire și dispersare pe care îl trăiește de acum încolo direcția culturală inaugurată la 1867.

Istoria literară făptuiește prea adesea injustiții. Sau le conservă pe cele de care „s-a bucurat" autorul în timpul vieții. De o asemenea injustiție a avut parte Duiliu Zamfirescu deopotrivă în timpul vieții ca și câteva decenii bune după moartea scriitorului. Lovinescu a încercat, într-un articol de după război[1], să-l reabiliteze pe scriitor. Articolul e însă, prin criteriile vehiculate, cel puțin bizar pentru opera lui Lovinescu, de vreme ce argumentele utilizate sunt mai toate din afara esteticului. Este și motivul pentru care Călinescu, în *Istoria literaturii,* a respins argumentația lui Lovinescu, fără a-l numi. (De abia de curând două bune monografii[2] și o ediție critică a

---

[1] Vezi E. Lovinescu, *Critice*, vol. V. Ed. Viața românească, 1921, p. 19-54.

[2] Mihai Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, E.P.L. 1969, Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, Editura Tineretului, 1969.

operei sale, încă în curs de apariţie, făptuiesc reparaţia de mult necesară.)

Ciudate sunt, într-adevăr, destinele în istoria literaturii ! Opera contemporanilor săi, Delavrancea, Vlahuţă, Coşbuc, s-a bucurat în epocă de preţuire. Ba chiar această preţuire, pentru unii dintre ei, s-a păstrat. Şi doar – o ştie oricine – opera acestor contemporani ai lui Duiliu Zamfirescu este egală în valoare (ba, credem mai modestă) cu a nedreptăţitului autor al *Vieții la țară*. Tarele omului (arogant peste măsură, ţâfnos şi snob, lipsit de tact şi gaffeur) au alimentat, cu siguranţă, neşansa creatorului care nu a izbutit să se distingă în nici unul dintre genurile abordate (poezie, nuvelistică, teatru, roman). Şi poate că această tăcere care i-a însoțit opera a întreţinut în autor – prin ricoşeu – acea iritare faţă de creaţia contemporanilor pe care o minimaliza neînțelegător (şi era vorba de Caragiale, Slavici, Goga !), în timp ce romanele sale le asemăna cu ale lui Tolstoi. Nu uităm însă că neşansa operei lui Duiliu Zamfirescu se datorează, în egală măsură, şi procesului ei particular de creştere şi maturizare. Când a izbutit să se configureze, peisajul literar nu mai era dominat de Junimea. Şi noii factori de decizie au refuzat să considere cum se cuvine o operă pe care o socoteau ca aparţinând unei direcţii apuse. Aceasta în ciuda faptului că prin ideaţie şi mesaj romanele lui Duiliu Zamfirescu veneau bine în întâmpinarea sămănătorismului. Poate că până la urmă concilierea s-ar fi produs şi noul peisaj literar ar fi integrat cu înțelegere opera lui Duiliu Zamfirescu. Dar a intervenit din nou omul fără tact (ciudată – nu-i aşa ? – această franchețe în exprimarea opiniei la un diplomat de carieră !) şi – în 1909 – discursul de recepţie la Academie a barat, fără putinţă de revenire, calea concilierii. Sămănătorismul şi poporanismul s-au declarat inamici ireductibili ai scriitorului (deşi ciclul Comăneştenilor apărea în tiraje apreciabile), neojunimiştii se arătau destul de rezervaţi în aprecieri publice, iar Maiorescu, în discursul-răspuns

la aceeaşi festivitate, a găsit un motiv plauzibil pentru a nu se rosti despre opera noului academician într-un moment în care o asemenea evaluare ar fi fost cu mult bine venită.

Tăcerea şi ostilitatea s-au menţinut pe nedrept. Chiar dacă opera sa nu atinge cotele pe care le anunţase arogant autorul, există în ciclul Comăneştenilor pagini care continuă să trăiască. Nu, fireşte, în *Anna*, în *Îndreptări* şi chiar în *În război* (deşi autorul făcea apropieri între acest roman şi *Război şi pace)*. Dar. *Viața la țară* şi *Tănase Scatiu,* dincolo de medelenismul prevestit aici şi de tezismul uneori îngroşat, sunt romane autentice. Moderne, prin structură şi compoziţie, încercând pentru prima oară să fixeze tipologic o clasă socială, fără ca eroii să-şi piardă individualitatea psihologică. Dacă poetul, cu hieratismul cam flasc al neoclasicității, s-a perimat, dacă nuvelistul e prea firav în rezultate, dacă dramaturgul e cu totul nul, romancierul Duiliu Zamfirescu a rezistat – prin modernitate – timpului. Şi deasupra tuturor acestor ipostaze s-a revelat, din 1937, epistolierul de artă rafinată, a cărei tensiune intelectuală a ideilor a ştiut să se ridice mereu la înalte valori expresive. Şi asta în pagini de corespondență amicală, negândite pentru a fi încredințate tiparului. Epistolierul l-a întregit pe romancier, readucându-l o vreme în atenția criticii.

*

După un remarcat stagiu macedonskian, Duiliu Zamfirescu devine redactor al *României libere* în 1881, adică aproximativ atunci când ziarul lui D. A. Laurian devine organul politic al grupării junimiste. Deținea acolo rubrica *Palabras* unde publica articole de comentariu politic, foiletoane, traduceri şi chiar nuvele. Din martie 1882 până în septembrie 1884 este cel mai activ redactor al acestei foarte bine scrise publicații (în redacţie mai lucrau: St. C. Mihăilescu, Delavrancea, Racoviță-Sphinx, Vlahuță, Petre Oeconomu). Aici, probabil, l-a remarcat

Maiorescu şi în martie 1883 *Jurnalul* criticului consemnează prima participare a scriitorului la o Junime. Devine curând un intim al casei din strada Mercur, dar debutează în *Convorbiri* tocmai în iunie 1884, cu o poezie (*Iarna*). În 1884 are parte de un incident „neplăcut“ datorită împotrivirii sale la legea liberală a dotației Coroanei (a publicat trei articole violente în *l'Independance roumaine*) pe care Maiorescu o sprijinise în parlament. De abia în 1886 izbuteşte să devină salariat al ministerului de externe şi în 1888, o dată cu instalarea guvernului junimist, îşi începe, la Roma, cariera diplomatică. După unele opinii, etapa literară declarat junimistă a lui Duiliu Zamfirescu ar începe de-abia în 1886. Observația nu e lipsită de temei. Am adăuga că unele elemente de consonanță ideologică cu junimismul se pot detecta mult înainte. Paradoxal, chiar în epoca frecventării grupării macedonskiene, pentru că, dincolo de divergențe de principiu, gruparea de la *Literatorul* avea şi unele puncte de vedere comune cu junimismul[1]. În fond şi Macedonski disprețuia „tâmpita burghezie“ şi omagia – deşi filopaşoptist – aristocrația socială şi cea a spiritului. Duiliu Zamfirescu era, prin temperament şi structură morală, un antiburghez, partizan al rânduielilor stabile, afişând ostentative simpatii pentru boierimea de neam şi tradiție. Cu o asemenea predispoziție ideologică, care nu a făcut figură aparte în gruparea *Literatorului,* lui Duiliu Zamfirescu nu i-a venit deloc greu să se integreze junimismului.

Lucrurile nu se opresc în pragul ideologiei socio-politice. Ele se extind deopotrivă şi asupra domeniului ideologiei literare, altfel spus asupra esteticii. Cum se ştie, Duiliu Zamfirescu poetul a părăsit etapa parnasiană, îndreptându-se spre neoclasicism. Cam tot pe atunci (1884-1886) proza sa se apropie hotărât de realism. Nu e un realism poporan, ca cel preconizat de Maiorescu în

---

[1] Vezi şi Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1967, p. 578.

1882, prozatorul negând formula realismului etnografic şi a idilismului rural. Din 1886 încolo, prozatorul îşi propune deliberat să contribuie la extinderea observaţiei realiste asupra „stratului de deasupra“, după ce Caragiale explorase lumea mahalalei şi a oraşelor de provincie, iar Slavici lumea ţărănească. Această profesiune de credinţă o aflăm exprimată în prefaţa volumului *Novele* din 1888. După ce postula că „pentru mine arta stă tocmai în alegerea adevărului“ sublinia semnificaţia limbii pentru recrearea tipologiei unei categorii sociale. Pentru stratul pe care îşi propune să-l exploreze prozatorul, chestiunea i se părea mult mai complicată decât mediile cărora li s-au consacrat Slavici şi Caragiale. Aceasta pentru că în stratul de sus unii utilizează frecvent limba franceză. A recrea realist acest mediu înseamnă a apela, forţamente, la limba franceză. Dar va mai fi aceasta o literatură naţională ? Scriitorul a întrevăzut o fereastră salvatoare, considerând, fără a greşi defel, că în chiar acest mediu procesul utilizării limbii române a cucerit teren. „Cred că trăieşte, excepţional, chiar în clasa Dadianei (personaj din nuvela *Subprefectul)* şi, mai jos, în clasa *Locotenentului Sterie* (eroul nuvelei cu acelaşi nume), o mână de familii care, cetind literatura românească şi având o cultură generală cu mult mai întinsă (decât a lumii lui Caragiale sau a celei ţărăneşti, n.n.), au ajuns să formeze o limbă uzuală curată, ba chiar elegantă. Nu e oare acesta drumul pe care trebuie să punem nuvela şi romanul nostru ?“[1] E lesne de descifrat în această profesiune de credinţă estetică o implicită undă polemică la adresa teoriei maioresciene a romanului poporan. La şase ani după formularea teoriei maioresciene despre roman, care considera că obiectul acestuia trebuie căutat în clasele de jos şi „de aceea tipul poporan este

---

[1] Duiliu Zamfirescu, *op. cit.*, în *Opere* (ediţia Mihai Gafiţa), vol. 3, Editura Minerva, 1972, p. 126.

materialul ei, şi nu figura din salon", Duiliu Zamfirescu, junimist acum, îndrăzneşte să conteste punctul de vedere al maestrului său. Pledoaria sa se îndreaptă spre mediul citadin, şi din spaţiul acestuia spre lumea de sus, a boierimii mici ca şi a celei scăpătate.

Dar poate că nu e exagerat să vedem în această contestare numai o propunere de extindere a teoriei maioresciene prin legitimarea şi a „stratului de sus" ca obiect al prozei, fără ca aceasta să-şi piardă caracterul specific naţional. În fond nici Maiorescu nu şi-a absolutizat teoria, precizând că ea „nu vrea să condamne romanurile moderne, care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr-un popor dat, şi să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos". Îmbrăţişând realismul ca formulă estetică cultivată de junimism, Duiliu Zamfirescu şi-a propus, nu fără a izbuti, să demonstreze că în mediile boierimii şi ale intelectualităţii superioare sentimentele etnosului vibrează tot atât de autentic ca şi în mediul rural. Personajele din ciclul Comăneştenilor (Dinu Murguleţ, Mihai şi Saşa Comăneşteanu, Matei Damian, Nicolae Milescu) au misiunea de a întruchipa estetic veracitatea acestei teoreme. În acest fel, de fapt, autorul *Vieţii la ţară* a creat, cu mijloacele artei, ipostaza aievea a teoriei junimiste despre singurele „clase pozitive" (ţărănimea şi boierimea), înfrăţindu-le. Dinu Murguleţ şi Mihai Comăneşteanu îşi iubesc ţara deopotrivă ca Baciul Micu şi îi exprimă etnia şi spiritualitatea în egală măsură. Cum se mărturisea autorul în prefaţa la ediţia a patra a *Vietii la ţară*, romanul său năzuia să se constituie în „icoana vieţii noastre româneşti". Prozatorul a realizat deci performanţa de a corecta teoria maioresciană din 1882, fără a se depărta de matca ideologiei şi esteticii junimiste. Era, să recunoaştem, o lărgire de unghi estetic cu adevărat necesară, care deschidea drumul citadinizării prozei şi a modernităţii sale. Că realitatea estetică a operei lui Duiliu Zamfirescu nu e la înălţimea intenţiei sale, este adevărat. Dar

asta nu prejudiciază legitimitatea ideologică, care a iscat intenţia şi a guvernat tentativa înfăptuirii.

Dealtfel, această opinie independentă a scriitorului se conjugă cu convingerile contestatare ale lui N. Xenopol sau N. Petraşcu, şi acesta din urmă partizan al noilor puncte de vedere (istoriste) în estetica şi critica europeană modernă. Romancierul nostru, nutrind şi el planuri dizidente, va continua să rămână junimist şi colaborator al *Convorbirilor* (în ultimul deceniu al secolului XIX este efectiv cel mai prestigios şi mai activ colaborator al revistei). Dar independenţa în atitudine pe care şi-o obţinuse îi lasă libertatea colaborării (e drept, mai puţin importantă) şi la revista prietenilor săi Petraşcu şi Ollănescu-Ascanio, provocând iritarea lui Maiorescu. Antiburghezul Zamfirescu era de acord cu iniţiativa lui Petraşcu care voia – cum a mărturisit apoi – „de a face o trăsătură de unire între aristocraţia intelectuală de la noi şi între cea socială“[1].

Aşadar, în totul, de la 1886 încolo (adică aproximativ de la începuturile junimizării sale), Duiliu Zamfirescu dezvoltă o dizidenţă din interior. Nu-i place nici orientarea *Convorbirilor*, dirijată de grupul tinerilor („c'est bourgeois et plat“), iar formula realismului prescrisă de Maiorescu în 1882 nu-l satisface defel. Opiniile anunţate în prefaţa *Novelelor* din 1888, cele din prefaţa la prima ediţie (1898) a *Vieţii la ţară*, din articolul *Romanul şi limba română* din 1901, *Literatura românească şi scriitorii din Transilvania*, 1903, prevestesc opiniile din discursul de recepţie la Academie, *Poporanismul în literatură*. Dizidenţa din interior, îngăduită până acum, nu fără încordare, în ambele tabere, ia forma conflictului public şi iremediabil. „Implacabilul“ Maiorescu nu mai poate tolera dizidenţa, tratându-l pe noul academician, după o sistemă aplicată şi predecesorilor (Panu, Xenopol,

---

[1] N Petraşcu, *Biografia mea*, în I E. Torouţiu, *op. cit.*, vol. VI, p. CLXXXI.

Petrașcu), ca pe un dezertor și un „nerecunoscător". Punțile au fost ridicate și starea de beligeranță transformată în realitate. Într-adevăr, Maiorescu nu putea accepta programul estetic al *fostului*, acum, junimist[1] care contesta valoarea poeziei populare ca o creație colectiv-anonimă, ideea inspirației literaturii culte din cea populară, îl nega pe Goga și cerea o răsturnare fundamentală de optică în alegerea obiectului creației artistice, mutând centrul de greutate spre lumea citadină, superior dezvoltată intelectual. „Nu merg atât de departe – postula oratorul – încât să afirm că sufletul țărănesc nici nu e interesant în literatură; fiindcă pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate acestea, cei mai mari critici și cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de suflete simple, pentru că acelea sunt ca neantul, fără evenimente"[2]. Ca mai târziu Lovinescu,

---

[1] Această răspicată divergență de opinii i-a fost comunicată de Maiorescu, corect, noului academician, înaintea festivității, într-o scrisoare din 6 aprilie 1909: „...Toată teoria d-tale literară, afirmarea, de la început, că poezia populară ca produs estetic nici nu există la națiunile civilizate, părerea filozofică despre timp și spațiu, împotrivirea în contra poeziilor lui Goga și nuvelelor lui Popovici-Bănățeanul etc. etc. sunt diametral opuse nu numai convingerilor mele *in petto*, ci *scrierilor* mele de vr-o 40 de ani încoace, începând cu lauda lui Alecsandri pentru adunarea poeziilor populare (1867), continuând cu aprobarea romanului popular de felul lui Slavici (1882), cu recunoașterea fără rezervă a lui Popovici-Bănățeanul (1895), cu relevarea poeziei populare ca rădăcina poeziei mai înalte – articolul despre poetul dialectal Victor Vlad (1898) – toate aceste publicate în *Convorbiri literare*, și încheind cu propunerea de premiere a poeziilor lui Goga, publicate de *Analele Academiei...*" (Cf. Em. Bucuța, *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, 1937, p 359.)

[2] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, Ed. Carol Göbl, 1909 Vezi și lucrarea noastră, *Poporanismul*, Editura Minerva, 1972, p. 488 și 495, ca și monografiile amintite datorate lui Mihai Gafița și Al. Săndulescu.

romancierul nostru nu neagă dreptul ţăranului la expresia estetică. Pleda doar pentru aplecarea scriitorului spre sufletele mai complexe, capabile să constituie material durabil pentru creaţii de ţinută elevată. Beligeranţa declarată în 1909 avea să ducă la ruptura definitivă în 1913, când primul ministru Maiorescu, supărat pentru îndrăzneala înaltului funcţionar Duiliu Zamfirescu de a fi rostit opinii apreciate de un ofiţer ca fiind antipatriotice, a consimţit la concedierea lui, fără a-i îngădui celui ce i-a fost prieten treizeci de ani măcar posibilitatea unei explicaţii de disculpare.

*

Dar până a se ajunge la această ruptură, Duiliu Zamfirescu dezvoltase, în maniera lui independentă, oricât de paradoxal ar părea, teze ideologice şi estetice junimiste. E, de pildă, un adevăr unanim că scriitorul nostru a deschis drumul citadinizării şi modernităţii prozei româneşti. Dar propensiunea pentru citadin a căpătat, şi ea, forme cu totul particulare, păstrându-se, ce-i drept, rezervat de matca junimismului ideologic originar. Idealul de personalitate al scriitorului, obiectul contemplaţiei sale estetice este un om care şi-a făcut studiile la oraş, uneori chiar în străinătate, dar care, legat de pământ, înţelege să se reîntoarcă la ţară, unde să-şi împlinească apostolatul. Apostolatul „boierului de neam" care militează pentru civilizarea satului şi a locuitorilor săi. Se vede bine că citadinul lui Duiliu Zamfirescu este un personaj *sui generis* care, după ce şi-a rafinat formaţia intelectuală, se reîntoarce de unde a plecat, dispreţuind moravurile mercantil-versatile ale oraşului. Un citadin care dispreţuieşte mediul urban e una dintre performanţele izbutite de scriitor. Oraşul este, în viziunea prozatorului, un univers corcit, înstrăinat, neproductiv, dominat de o morală hrăpăreaţă şi venală, la cheremul total al unei burghezimi ridicate rapid prin deposedarea averilor boiereşti. Cât de mult a detestat scriitorul

orașul se întrevede și din intenția inițială de a denumi cel de al doilea volum din ciclul Comăneștenilor *Viața la oraș*, personificat de cel mai ignobil dintre eroii săi, Tănase Scatiu. Împrumutând titlul de la numele odiosului erou, ideea oprobiului apare și mai subliniată. E un punct de vedere desprins pe linie directă din teoria păturii suprapuse. Un personaj din romanul *În război*, boier de neam (Milescu), după ce face rechizitoriul clasei stăpânitoare, dezvăluind cu mânie că de-a lungul vremurilor „a fost de o mișelie revoltătoare, supunându-se rând pe rând la toți veneticii..." găsește că pe vremea fanarioților boierii patrioți au fost puțini, „restul era copleșit de venetici". Veneticii au fost absorbiți de clasa conducătoare, împestrițând-o și falsificând-o: „Știu că sunt oameni astăzi care susțin că fanarioții ne-au făcut mult bine, fiindcă ne-au adus cultură. Ne-au adus sânge vițiat: poltronerie, fanfaronadă și fățărnicie, asta ne-au adus. Du-te într-un salon, privește astă-seară bărbații de la bal: te vei crede la Constantinopol sau la Athena. Ia o ramură de administrație publică, ia alegerile; stricăciune peste tot." Parcă am citi un pasaj dintr-un articol eminescian despre pătura superpusă și primejdia xenocrației. Orașul a vițiat etnia. Salvarea e la sat. Matei Damian, personajul idealizat din *Viața la țară*, cel care, reîntors de la studii făcute în Franța, urmând sfatul mamei, se instalează la Ciulnițel pentru a-și gospodări moșia, a divizat lumea în două categorii opuse: oamenii de la țară și cei de la oraș. Evident, cei dintâi sunt preferabili. „Ca toți tinerii – observă autorul – cari au trăit mult în mijlocul lumii de studenți sterpi, de funcționari, de lume neproducătoare, fără aspirații, Matei prefera un om de țară simplu celui mai șiret avocat". Oprobriul pentru vicleniile omului de la oraș era atât de mare încât Matei Damian îl prefera până și pe venalul Tănase Scatiu unui parazit de oraș oarecare, pentru că fostul vechil avea cel puțin ascendentul „de a nu fi om de oraș".

Nu ar trebui să se înţeleagă de aici că arendaşul ar fi, în opera lui Zamfirescu, un personaj simpatizat. Dimpotrivă, e – cum spuneam – simbolul odios al burgheziei achizitive. Şi-a cucerit averile despuind boierimea absenteistă dedată la cheltuieli excesive. „Ei – se mărturiseşte Tănase Scatiu – aşa-i boierimea noastră: ia bani cu dobândă ca să petreacă în străinătate, şi când la plată, tufă. Noi stăm colea şi ne roadem din unghii şi le plătim arenzile, iar creditorii dumnealor le vând averile la mezat." Şi descrie, mândru, şiretlicurile folosite în procesul deposedării. Uneori, moşieri leali şi inteligenţi ca Saşa Comăneşteanu ştiu să se ridice peste diversionista teorie a arendăşiei ca expresie a străinismului, dezvăluind natura reală a fenomenului. „Arendaşul, fie grec, fie bulgar, fie român, e acelaşi peste tot: el nu caută decât să se îmbogăţească; dovadă Scatiu şi câţi ca el". Arendăşimea, reprezentată de Scatiu (care e totuşi grec), cupidă şi grosolană, lipsită de scrupule în afaceri şi în politică, triumfă peste tot. Rânduielile noi au adumbrit valoarea nobleţei de origine şi de cultură, maculează puritatea şi gingăşia (simbolizate de Tincuţa, Mihai sau Matei), instaurând, cinic şi brutal, autoritatea banului: „Boierii, boierii, cum se apără !..., exclamă Scatiu... Ehe ! s-au dus vremurile alea. Acuma chimiru ! Ai bani ? eşti boier; degeaba. Este ?" Această în devenire aristocraţie a banului surprinsă la începuturile procesului de constituire e peste tot detestată, de la ţăran la „boierul adevărat". Dar ştim prea bine că timpul îi e favorabil şi nimic nu mai poate stăvili un proces fatal („Eu, neaca să-mi trăiască, urmă Scatiu, că de lume puţin îmi pasă"). Pătrunde şi tiranizează peste tot, în raporturile cu ţăranii şi cu slugile, în afaceri, în familie, în politică, impunând noile valori ale lumii capitalului. Dealtfel, în primele două romane din ciclu sursa unică a tuturor urilor, a tuturor mâniilor şi revoltelor, a tuturor nemulţumirilor o constituie Scatiu şi planurile sale acaparatoare. El este forţa propulsoare a tensiunii dramatice în aceste construcţii concepute

parcă manicheist: lilialul sidefat al Comăneştenilor şi negrul compact al lui Scatiu. Uciderea lui Scatiu nu poate să semnifice eşecul noii clase. E numai un accident aleatoriu într-un proces care, dincolo de prăbuşiri izolate, se dezvoltă, desăvârşindu-se. Viitorul nu e nici al bătrânului Murguleţ (deşi l-a învins, cu ajutorul ţăranilor, pe proaspătul îmburghezit), nici al Saşei sau Matei, nici al fragilei Tincuţa sau Mihai. Dar scriitorul şi-a impus concepţia în ideaţia romanului, mutilând logica istoriei. E o optică idilică, rănită de cel ce credea, ca mai toţi junimiştii, că poate impune istoriei propriul punct de vedere, restaurând în drepturi şi putere boierimea de altădată. Cel care a blamat (şi cât de vehement !) literatura de idilizare a mediului ţărănesc a fost, şi el, victima aceluiaşi păcat. Numai că idealizarea lui se îndrepta spre boierimea din vechime. Eroarea era însă deopotrivă păgubitoare.

Boierimea a fost, într-adevăr, idolul venerat al lui Zamfirescu, în moralitatea, patriotismul şi vigoarea căreia a investit speranţa regenerării patriei. În prefaţa la ediţia întâia a *Vieţii la ţară*, expunându-şi programul romanului, a explicat că l-a creat „voind a pune în lumină clasa românilor, iubitori de pământ, cum sunt Comăneştenii din *Viaţa la ţară*“ şi „a personifica în Milescu şi Mihail Comăneşteanu rasa câtorva familii pământene, care s-au strecurat prin negura fanariotă şi a adus în război (e vorba de războiul din 1877, n.n.) toată vigoarea boierimei de pe vremea marilor noştri Domni...“. E evident că Zamfirescu operează aici, ca peste tot, cu două categorii umane, clasa şi rasa, reductibile, şi ele, la una singură. Ignorând, cu superbia-i caracteristică, tot ceea ce durase filozofia socială şi sociologia modernă (deşi îl citise pe Loria !), Zamfirescu nega ideea diviziunii sociale după criteriul avuţiei şi al proprietăţii asupra mijloacelor de producţie. În locul acestor categorii istoriceşte determinate şi recunoscute ca atare în orice tratat de specialitate, romancierul a stabilit ca unica viabilă: clasa românilor. În

aceasta se contopeau de fapt şi „rasa câtorva familii pământene care s-au strecurat prin negura fanariotă" şi ţăranii („ţărani ca baciul Micu"). Stabilindu-şi acest absolut insolit criteriu al diviziunii sociale, şi relaţiile între „clase" au căpătat o nouă configurare. Au fost propuse alte surse de antinomii şi alţi factori lianţi. În ultimă (şi chiar în primă) instanţă „sociologia" lui Zamfirescu era o altă exprimare a tezei junimiste despre cele „două clase pozitive" opuse burgheziei, altfel spus „pătura superpusă", străină şi nelegată, prin fire tainice, de glia străbună. E o concepţie tipic conservatoare pe care o regăsim în ideologia tuturor personalităţilor care au reprezentat ideea conservatoare, de la Barbu Catargi, la Petre Carp, la N. Filipescu, Al. Marghiloman, C. Rădulescu-Motru sau, mai târziu, la Nicolae Iorga.

Dar dacă la gânditori optica aceasta conservatoare a fost exprimată prin concepte sau printr-o publicistică (aici includem şi oratoria) adesea incendiar pasională, prozatorul nostru i-a dat înfăţişarea concreteţii imaginii artistice, creând o lume aievea, astfel alcătuită. Mai toată opera sa în proză (şi, adăugăm, cea durabilă estetică) este expresia acestui credo ideologic. Vrem să spunem că nu o găsim întruchipată numai în fresca Comăneştenilor (adevărat tablou al societăţii româneşti de la 1870 la 1920 închipuit din acest material ideologic), ci şi în proza sa de până la 1893, când a început elaborarea romanelor ciclu. Astfel, de pildă, în *Subprefectul* (publicată în *Convorbiri* la 1887 şi integrată în *Novele* din 1888) e evocat un ministru de interne „om cu minte şi cu privedere, căruia îi intrase în cap să îmbunătăţească soarta ţăranului, începând cu îmbunătăţirea administraţiei". (E uşor de recunoscut aici, să menţionăm în treacăt, un principiu programatic junimist anuţat de Carp încă în documentul „Era nouă" din 1881 şi reluat cu insistenţă în 1887-1888, în perioada când domnia lui Brătianu fiind spre sfârşite se forţa o guvernare junimistă.) Eroul, tânăr onest, cu

studii în străinătate, îl prefigurează pe Matei Damian sau Mihai Comăneşteanu. A fost convins de ministrul care a ştiut „să vibreze într-însul coarda iubirei de ţară, arătându-i unde mergem dacă starea de astăzi a ţăranului va continua“ şi a acceptat postul de subprefect (adică autoritatea însărcinată cu supravegherea raporturilor dintre ţărani şi proprietarii de pământ sau arendaşi) în plasa Vlădeni (în această zonă teritorială se va desfăşura şi acţiunea primelor două romane din ciclul Comăneştenilor), „unde avea şi o sfoară de moşie“. Tânărul îşi ia misiunea în serios, încearcă să schimbe climatul moravurilor dominate de abuz şi arbitrar, dar se izbeşte de atotputernicia autocratului local, moşierul Maxenţian (fireşte, un descendent fanariot !) care va găsi un motiv (dragostea curată dintre subprefect şi soţia proprietarului) pentru a-l înfrânge.

Eroii romanului Comăneştenilor nu vor mai fi decât parţial nişte înfrânţi. Ei îşi ştiu menirea istorică şi urmează un destin care, cred ei, e al lor şi al ţării. La reîntoarcerea lui Matei Damian din străinătate, bătrânul moşier Dinu Murguleţ i se confensează, dându-i poveţe: „Uite pământul ăsta: m-a făcut să asud; am muncit toată viaţa pentru el, de cele mai multe ori fără să mă răsplătească; m-am supărat şi l-am blestemat – dar nu m-aş duce de pe el pentru nimic în lume. Nădăjduiesc că tot aşa o să faci şi tu şi că n-o să mai pleci. Aci suntem născuţi şi eu şi maică-ta şi părinţii noştri şi părinţii părinţilor noştri... Tu eşti singurul băiat din familia noastră. Să rămâi aici, pe pământul ăsta, să nu te mişti şi să nu-l dai nimănui să ţi-l îngrijească, să nu-l arendezi, că arendaşii sunt molâi...“ Aceleaşi sfaturi, ridicate la gravitatea unui testament moral primeşte şi de la mama sa, boieroaică „crescută pe lângă tată-său în idei statornice de iubire a pământului strămoşesc“. Pe patul morţii, ea îi cere fiului său: „Doresc să rămâi aici, pe pământul ăsta... să nu te duci departe de mine. Ce-ai învăţat să-ţi fie de sprijin sufletesc, iar viaţa să ţi-o petreci pe locurile astea. Apucă-te de

moşie. Îngroapă-mă lângă tată-tău... şi apoi însoară-te". Matei va urma diata („Dorea să trăiască liber, să alcătuiască averea la loc, să ajute pe ţărani a ieşi din mizerie, se gândea să le facă şcoală şi să-i vadă înflorind"), va abandona medicina pentru care se pregătise şi se va apuca să facă agricultură cu mijloacele ce-i stăteau la îndemână, se va căsători cu Saşa Comăneşteanu, delicată femeie-bărbată (întruchipare a idealului scriitorului de armonie clasică), care îşi îngrijeşte singură moşia şi nu înţelege s-o părăsească. Şi aşa, ca într-o edulcorată naraţiune pastorală, se statorniceşte în rosturile moşiei, ajutat de baciul Micu (asta voia să însemne de ţărani), de înţelepciunea sa şi de experienţa Saşei, integrându-se în armonia mediului, trăind paşnic şi mulţumit sufleteşte, contopindu-se cu natura, pe care, acum, o cunoştea, într-o „pace neţărmurită, de oarbă supunere vremei ce trece şi îngălbeneşte pustiurile."

Ţăranii (cea de a doua „clasă pozitivă") sunt în proza lui Duiliu Zamfirescu element de decor, pitoresc, nedesprinşi încă din cadrul natural („deprins acum cu firea ţăranilor – meditează autorul despre eroul său Matei – înţelegea mai lesne natura după oameni, decât pe oameni după natură"). Ei constituie un tot cu moşia şi autorul nu-i concepe decât ca o masă compactă nediferenţiată[1]. Când se detaşează, nu sunt lucrători ai pământului,

[1] Punctul acesta de vedere îl va apăra într-o scrisoare către Maiorescu, probând astfel că era o opţiune de ordin estetic: „În desfăşurarea întâmplărilor, ţăranii se mişcă numai ca mase colective, fiindcă aşa îi cred eu interesanţi, aşa sunt ei o putere şi numai aşa psihologia lor poate da nota caracteristică a unui ţăran. Altfel, individual, ei nu pot forma subiectul unui roman, decât numai dacă vei face ţărani de carnaval sau fiinţe histerice şi neromâneşti, cum sunt ale lui Slavici sau cum sunt ale lui Caragiale din *Năpasta*, cari vorbesc şi se agită ca la ţeară, dar ale căror resorturi sunt false." (Scrisoare din 13/25 septembrie 1895. În *op. cit.*, p. 160.)

ci păstori. (Nu e, desigur, o întâmplare că singurele siluete ţărăneşti cu conturul abia creionat sunt ciobani: baciul Micu şi Florea din *Viaţa la ţară*, sau Ion şi Duţă din *Subprefectul*.) Dar şi aceştia sunt primitivi, instinctuali, rostind cuvinte puţine şi parcă mereu aceleaşi, incapabili să treacă din vegetativ în spiritualitate. Viaţa lor e simplă ca a naturii, nu au complicaţii sufleteşti şi trebuinţe mai înalte, ceea ce adună din munca lor, când boierul e bun gospodar, le ajunge. Cu un cuvânt sunt fericiţi („Fii pe pace – îl anunţă conu Dinu pe Matei când e vorba de condiţia ţăranului –, el este adevăratul om fericit, nu tu, nici eu. Dealtfel te vei încredinţa prin tine însuţi"). Îi venerează, de aceea, pe boierii buni („boierul nostru") în care văd singurul sprijin, şi marea nădejde de mai bine. Şi, dimpotrivă, îi urăsc pe arendaşi. Uciderea lui Scatiu şi eliberarea lui Dinu Murguleţ, din *Tănase Scatiu,* de sub tutela arendaşului vrea să simbolizeze comuniunea sufletească, apropierea socială dintre „boierul cel bătrân, boierul nostru" şi masa ţăranilor obijduiţi de fostul arendaş, acum devenit moşier. Cele „două clase pozitive", singurele iubitoare de pământ, nu pot fi concepute decât laolaltă, înlăturând din cale „viniturile". În acest cadru armonios, în care morbul antinomiilor nu-l aduce decât arendaşul sau politicianul din pătura superpusă, e aproape firesc ca nici unul din elementele raportului boier-ţăran să nu cugete la reformarea structurilor, prin împroprietărire. Astfel de idei se fac auzite pe la sate, dar ele sunt vehiculate „de fel de fel de vagabonzi, care vin să le umple capul (ţăranilor, n.n.) cu nerozii; dar până acuma, la mine, – precizează boierul Murguleţ – nimeni nu-i ascultă." E vorba, fireşte, de propagandiştii socialişti, despre care, dealtfel, Zamfirescu a scris şi un roman *(Lume nouă şi lume veche),* eşuat în caricatură. Bătrânul e atât de convins de cuminţenia judecăţii sale, încât în faţa acestei tentative de sucire a minţilor iese din blândeţea înţeleaptă, declarând că „dacă aş prinde pe unul odată, ce mai probă de bătaie i-aş da... Bătaie la

scară, şi să poftească să reclame". Singura împotrivire a ţăranilor e pornită contra arendaşului care vrea să le răpească, prin judecăţi oneroase, pământurile pe care le au în proprietate. Şi ei, ca şi boierii de neam, doresc ca lucrurile să rămână în structurile existente. Schimbările nu pot fi decât nefaste. Îmbunătăţirea şi progresul nu pot veni decât de la bună gospodărie, rânduială onestă în administraţie, utilizarea raţională a maşinilor, stârpirea arendăşiei şi a politicianismului. Interesele şi nevoile ţăranilor le apără boierii, „iubitori ai pământului". Pentru că interesele celor două clase pozitive sunt comune, iar inamicul – care trebuie eliminat – e acelaşi.

E de mirare că sămănătorismul nu şi-a recunoscut ideologia în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Destule puncte de vedere care circulau în literatura agreată şi cultivată de sămănătorism se aflau în romanele din ciclul Comăneştenilor. Şi doar ele începuseră să apară din 1894 în *Convorbiri* (în 1898 îi apare în volum primul roman din ciclu, în 1902 *În război,* în 1907 *Tănase Scatiu),* adică în epoca presămănătorismului şi a sămănătorismului triumfător ! N. Iorga ar fi putut să vadă în romancier (ca în C. Rădulescu-Motru în 1904) „un tovarăş de idei şi de ideal", pentru că unele motive ideologice erau cu adevărat comune, opera în proză a scriitorului constituindu-se, în fond, într-o punte practicabilă dintre junimism şi sămănătorism. Dar proteicul savant, ca şi toţi sămănătoriştii (şi mai mulţi erau de provenienţă ardeleană şi legenda – falsă – a antitransilvănismului scriitorului nostru nu putea trezi simpatii), a văzut în romancier un inamic. Apoi gafele proverbiale – amintite – ale omului Zamfirescu, distincţia snobă şi, mai ales, incidentul academic din 1909 cu accent la nepotrivire de afinitate transformată în vrajbă şi dispreţ reciproc. În fond, nici Duiliu Zamfirescu nu agrea literatura sămănătoristă pe care o considera, cu siguranţă, ca fals ţărănească. Cele două tabere, deşi destul de apropiate ideologic, au rămas izolate, lovindu-se continuu cu gloanţe care

nu erau oarbe. Dar în pofida acestei realități inamicale, opera romanescă a lui Duiliu Zamfirescu face punte între cele două curente care, oricum, se aflau în raporturi de rezervată colaborare. Prin elementele sămănătoriste din opera sa, statutul de dizident al lui Duiliu Zamfirescu în cadrele interioare ale junimismului se întregește cu încă o dimensiune. Lămuritoare și importantă.

*

O mișcare literară care apropie personalități distincte presupune o conștiință estetică comună concretizată prin program, preferințe tipologice și tematice, publicații, cenaclu, afinități create prin amiciție, la care se adaugă, atunci când e cazul, liantul unor activități practice în cadrul unei grupări politice. Mișcarea literară a Junimii a beneficiat aproape de toate aceste modalități coagulante, apărând în conștiința epocii ca o direcție unitară, cu program și orientare precizate. Aceasta nu a anulat posibilitatea manifestării factorilor de divergență, configurate prin statutul special al operei unor personalități ca Eminescu, Caragiale, Creangă sau Duiliu Zamfirescu. Unitatea s-a exprimat, ca în atâtea rânduri, prin diversitate, iar convergența a legitimat și a făcut posibilă divergența. Poate că tocmai această libertate de exprimare, de mișcare și acțiune a fost condiția configurării Junimii și a junimismului. Solidaritatea junimismului literar s-a hrănit din încurajarea personalităților indiferent de formula lor estetică, ideologică sau temperamentală. E adevărat că această libertate în manifestare a fost atent supravegheată de factorii tutelari pentru a nu lua forma antinomiilor fundamentale. Dar până la punctul tolerabil s-a putut exprima cu acuitate și forță penetrantă.

Concepând Junimea ca o mișcare literar-culturală și politică cu profil complex, e drept să vedem în opera literară (ca și în cea publicistică) a marilor ei creatori o modalitate (adesea cea

mai importantă) de impunere a junimismului în conştiinţa publică. Chiar ideologia sa, nu numai cea literară, dar şi cea socio-politică sau filozofică, îşi datorează, nu în mică măsură, penetraţia şi audienţa marilor creatori de care a avut parte Junimea. Iar influenţa mişcării inaugurate la 1864 a fost – cine nu ştie ? –, pentru literatura şi cultura românească, imensă. Legitimitatea esteticului, descurajarea mediocrităţilor (deşi destule au fost, mai mult sau mai puţin, tolerate şi în *Convorbiri*), cultivarea literaturii populare, impunerea realismului ca formulă estetică necesară, omagiul limpidităţii clasice şi al visării romantice se datoresc, în bună măsură Junimii şi junimismului. Criteriile junimiste au devenit axa de ordonare a valorilor. Eforturile Junimii de a limpezi de a organiza, de a îndruma şi înfrumuseţa au fost salutare. Repetăm un loc comun, necesar însă de menţionat şi aici. Fără marea literatură de care au avut norocul Junimea şi *Convorbiri literare*, junimismul nu ar fi devenit ceea ce, din fericire, a fost.

CAPITOLUL 6

POLEMICI

Ofensiva pornită de Junimea pentru modificarea întregii orientări a organismului suprastructural a stârnit, cum era de aşteptat, împotrivirea unanimă a reprezentanţilor vechii orientări. Curentul de idei care se afirma în capitala Moldovei este urmărit cu atenţie de cercurile intelectuale de la Bucureşti, de centrele culturale transilvănene şi mai ales din Iaşi, unde cei grupaţi în „Fracţiunea liberă şi independentă" erau scandalizaţi de opiniile junimiştilor. Rând pe rând, toate luările de atitudine publică ale fruntaşilor junimişti sunt combătute violent, denunţându-se „pericolul". Treptat, se organizează o adevărată campanie, pe un front relativ unitar, care aplatizează – faţă de acest obiectiv – disputele intestine (grupul V. A. Urechia, grupul Hasdeu, grupul fracţioniştilor dirijat de N. Ionescu etc., de obicei angajate în polemici aprinse, colaborează în lupta împotriva junimismului).

În bătăliile angajate de Junimea se deosebesc cu claritate două faze distincte: perioada de până la *Contemporanul,* când replica vine din tabăra intelectualilor de formaţie liberală şi a unor oameni de ştiinţă ca Şt. Mihăilescu, şi perioada marii dispute cu direcţia revistei socialiste.

Era fatal ca apariţia junimismului, cu lupta sa hotărâtă împotriva minciunii şi a formelor goale, să stârnească o aprigă împotrivire. Junimismul a devenit, în acest fel, sinonim cu antinaţional, cu cosmopolitismul germanofil, tot atâtea acuzaţii

perfect neadevărate. În egală măsură se denunța la societatea ieșeană spiritul retrograd al vederilor social-politice, preopinenții socotindu-se purtătorii de cuvânt ai unor opinii progresiste. În realitate, demagogia unor cercuri Liberale avea menirea de a ascunde esența, în fond retrogradă, a atitudinii adoptate față de probleme-cheie, ca aceea a chestiunii rurale, care nu se prea deosebea de a junimiștilor.

1. Ofensiva antijunimistă e pornită încă în faza dinaintea apariției *Convorbirilor literare,* a literaturii vorbite (vrem să spunem prelegerile publice), din partea profesorilor liberali ieșeni și a lui Hasdeu, care, încă în 1863, se ridicase împotriva conferințelor maioresciene, prin anunțul încărcat de ironie publicat într-o revistă a sa[1]. Studiul maiorescian din 1867 ridicase protestul unanim al cercurilor intelectuale amintite. Ofensiva o pornește A. Densusianu, prin cunoscutul articol din *Federațiunea,* în care – printre altele – denunța pretinsul plagiat după Fr. Th. Vischer. („Scriitorul, pretindea Densusianu, a avut nesocotința, a cutezat chiar să copieze așa-numitele sale teorii estetice din un scriitor german, despre care dealtminterea tace ca mormântul, voind să păuneze la noi cu penele altuia – fabula coțofanei.“) La aceasta Maiorescu n-a răspuns niciodată. Obiecția principală a lui Densusianu nu era însă plagiatul, cât faptul că Junimea „aruncă anatema asupra subiectelor istorice, sentimentelor și tendințelor naționale“, atacând poeți ca Sion, și mai ales Andrei Mureșanu[2].

Densusianu avea dreptate să respingă anatema aruncată de Junimea asupra temelor social-patriotice. Numai că aceasta nu

---

[1] Vezi *Lumina,* 1863, nr. 10, p. 69-71

[2] A Densusianu, *Critica unei critici*, *Federațiunea*, Pesta, I, 1868, nr. 82, mai-iunie 1868. Reprodus și în volumul din 1887, *Cercetări literare.*

putea oferi temei pentru supralicitarea producţiilor antipoetice ale unora dintre fruntaşii scrisului românesc de atunci, chiar dacă versificau motive naţionale. Ardelenii vor întreţine în continuare disputa. Cam în acelaşi timp cu articolul lui Densusianu, în publicistica ardeleană se ia atitudine şi împotriva articolului datorat tot lui Maiorescu, *Limba română în jurnalele din Austria* în care se avertiza serios asupra fenomenului gravei denaturări a limbii române în publicistica de peste Carpaţi. Articolul, care şi-a propus din capul locului „scopul de a arăta acea direcţie falsă a autorilor români din Austria (...care) sistematic, după deprinderea obştească, în fiecare număr publicat de dânşii, fac greşeli neiertate în contra limbei române", a primit de îndată replica ardelenilor. George Bariţ îi amintea conducătorului Junimii: „A cere de la noi astăzi ca să scriem pe placul d-lui Titu Maiorescu ar fi tocmai ca şi când ai cere astăzi de la ofiţeri ca între şuierăturile gloanţelor şi între vaietele răniţilor să scrie raporturi şi buletine elegante şi caligrafice (...). În marele număr de proverbe româneşti este şi unul care zice: «Satul arde, baba se pieptănă»"[1]. Articolul lui Bariţ sublinia sumedenia de îndatoriri şi responsabilităţi de interes naţional pe care le cumulează gazetarii români din Ardeal, încât preocupările stilistice nu mai pot fi luate în seamă, amintind totodată că asemenea defecţiuni ca cele semnalate de Maiorescu se întâlnesc şi în publicistica din Muntenia şi Moldova. Iosif Vulcan, în acelaşi spirit, răspundea: „D-sa ne înşiră nişte greşeli bagatele, care în ziare scrise de multe ori în pripă nu se pot înconjura. Erori de aceste putem să cităm şi noi d-lui Maiorescu din foile de peste Carpaţi (...). Să-l lăsăm dară ca să mai cerce nod în papură"[2]. Răspunsurile celor doi ardeleni nu înlăturau obiecţiile lui Maiorescu, în sine juste.

---

[1] G. Bariţ, *Critica în „Convorbiri literare"*, *Transilvania*, 1868, p. 366.

[2] Iosif Vulcan, *Familia*, nr. 2, din 2 iunie 1868.

Pentru că nici multitudinea îndatoririlor, nici faptul că asemenea atentate la puritatea limbii se înregistrau şi la Bucureşti sau Iaşi nu puteau scuza deficienţa semnalată de *Convorbiri literare.*

Polemica angajată de ardeleni[1] va primi curând întăriri din partea cercurilor antijunimiste bucureştene. Or, în 1869, unele publicaţii bucureştene, deşi de orientare vădit contrară junimismului, nu se angajează în polemică. Chiar *Adunarea Naţională* a lui V. A. Urechia îşi îngăduia amabilităţi la adresa revistei ieşene şi a conducătorilor ei. Într-un număr din 1869 se inserase următoarea informaţie: „Dl. Negruzzi, directorul escelentei foiă *Convorbiri literare,* este de câteva zile în Bucureşti". Aceasta, deşi anul 1869 înregistrează apariţia cunoscutului studiu *În contra direcţiei de astăzi în cultura română.* Faptul nu trebuie să mire. Ieşeanul V. Alexandrescu (mai târziu Ureche sau Urechia) a fost coleg şi prieten cu Maiorescu, sprijinindu-l decisiv şi în procesul înscenat în legătură cu Şcoala centrală de fete. (Urechia era atunci – din iulie 1864 – director

---

[1] Nu ar trebui să se înţeleagă de aici că între Junimea şi intelectualitatea transilvană ostilitatea a fost totală. Un studiu din 1943 datorat lui I. Verbină [Iosif Pervain] *(Aspecte din lupta junimistă în Transilvania),* apărut în vol. I din revista universitarilor ardeleni: *Studii literare,* a demonstrat că dincolo de ştiutele momente tensionate au existat importante şi deloc convenţionale raporturi de apropiere între *Convorbiri* şi intelectualii de dincolo de Carpaţi. Preţuire pentru activitatea Junimii şi a revistei ieşene au avut nu numai unele societăţi culturale (de lectură) ale tineretului transilvan, dar şi unii fruntaşi ai cercurilor scriitoriceşti. Iacob Negruzzi a ştiut, cu tactul şi spiritul său de conciliere, să topească ostilitatea, răspândind revista sa în Ardeal, aducând în paginile *Convorbirilor* condeie transilvane, unii dintre ei devenind (ca Miron Pompiliu sau Ioan Slavici) junimişti stimaţi şi pretuiţi în cenaclu. Dealtfel, după 1880 şi cei mai înverşunaţi adversari ai Junimii (ca, de pildă, I. Vulcan) renunţă la opiniile lor, frecventând seratele din saloanele lui Maiorescu.

în Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii şi, în această calitate, l-a apărat pe prietenul său.) Nu e hazardat să credem că de ar fi rămas în Iaşi, V.A. Urechia ar fi frecventat şedinţele Junimii, chiar dacă datorită convingerilor sale social-politice nu ar fi putut deveni un junimist. Ruptura s-a produs, probabil, prin 1866-1870 datorită unor motive de ordin politic. Urechia, liberal convins, a devenit adeptul decis al grupării rosettiste şi nu putea agrea conservatorismul, chiar dacă luminat, al junimismului. Vrajba a devenit reciprocă[1]. Lucrurile nu se vor menţine multă vreme pe planul amabilităţilor. În 1870, la redeschiderea şedinţelor societăţii bucureştene *Românismul*, Hasdeu, în cuvântul inaugural, declara că „România piere prin cosmopolitism", pentru că „generalitatea cosmopolită trage după sine pieirea individualităţii naţionale", fiind duşmanul cel mai înverşunat al adevăratei umanităţi pe care o pogoră până la o brută uniformitate"[2]. Aici se cuvine amintit şi discusul lui G. Bariţ cu ocazia primirii în Academie a lui A. Papiu-Ilarian. Noul academician evocase figura lui Gh. Şincai. În discursul de răspuns, Bariţ sublinia patriotismul istoricului ardelean, luând totodată poziţie faţă de acele opinii cosmopolite care contestă valoarea ştiinţifică a operei lui Şincai; – „în zilele noastre – revenea Bariţ – a început a se forma o şcoală aşa-numită a cosmopoliţilor, care-şi bat joc de ideea naţionalităţii, pe care nici că o pricep deloc"[3]. În acelaşi an, 1869, Hasdeu[4], şi el nemulţumit de opiniile antibărnuţiene ale lui Maiorescu, găseşte prilejul de

---

[1] Cf. Alexandru George, prefaţa la frumoasa ediţie V. A. Urechia, *Scrieri literare*, Editura Minerva, 1976, p. XVIII-XX.

[2] *Columna lui Traian*, 30 sept. 1870.

[3] *Analele Societăţii academice române*, 1869, tom. II, p. 64.

[4] Să menţionăm că Hasdeu avea toate motivele să-l duşmănească pe Maiorescu. Fuseseră colegi de profesorat la Iaşi – unde nu s-au agreat defel, când Maiorescu, după ce îl sprijină pe Hasdeu de furia muribundă

a apăra memoria veneratului dascăl ardelean. Recenzează *Albina Pindului* (revista bilunară a lui Gr. H. Grandea), numărul din prima jumătate a lunii iunie din 1869 şi, fireşte, trimite o săgeată la adresa *Convorbirilor*: *„Albina Pindului* nu-şi bate joc de venerabila memoriă a lui Bărnuţ, nu neagă existenţa vechiei noastre literature naţionale, nu păcăleşte pasiunea poporului de a invoca la tot pasul numele lui Ştefan şi Mihai, nu ia peste picior limba fraţilor noştri de peste Carpaţi; nu ! dar tocmai de aceea, fiind cu mult mai românească decât *Convorbirile,* cele prea cosmopolite, ea nu numai că merge mai bine la inimă, dar chiar se rătăceşte mai puţin, fiindcă simte ceea ce vorbeşte, iar nu repetă într-un mod mecanic ecourile străinătăţii“[1].

Peste un an Hasdeu condamna în termeni violenţi reluarea atacului antibărnuţian de către Maiorescu, cu ocazia debutului său parlamentar. Directorul *Columnei lui Traian* îl denunţa pe acel care „a pălmuit în sânul Parlamentului, cu o cinică vervă pe însuşi părintele doctrinei naţionaliste“, evidenţiind raporturi de continuitate între politica guvernului conservator şi ofensiva tinerilor ieşeni de curând înregimentaţi în partidul lui Lascăr Catargi. „Reacţiunea practică de la cârmă – scria Hasdeu – îmi aduce aminte reacţiunea teoretică de la *Convorbiri literare*“[2].

---

a unor profesori ieşeni, e nevoit să li se alăture, care îl acuză pe Hasdeu de „frivolitate şi lipsă de moralitate“ probate în nuvela *Duduca Mamuca,* apărută în *Lumina.* Acuzaţia, după ce autorul şi-a publicat nuvela şi în volum deşi fusese avertizat să nu o facă, a fost luată în seamă şi Hasdeu a fost destituit – în 1863 – din postul de profesor al Universităţii ieşene. Numai gestul lui Odobescu, pe atunci ministru al Cultelor, i-a adus, la Bucureşti, un post în Comisia pentru evaluarea bunurilor mănăstireşti. Hasdeu nu l-a uitat pe Maiorescu şi amicii săi, antipatiei iniţiale din perioada ieşeană adăugându-i-se convingerile politice diametral deosebite.

[1] *Traian,* nr. 26 (7 iunie), 1869, p. 104.

[2] *Columna tui Traian,* 30 aug. 1871.

Dincolo de vehemența xenofobă a articolelor sale, trebuie subliniată clarviziunea cu care Hasdeu a descifrat fondul social al campaniei junimiste și raporturile de concordanță între aceasta și politica guvernului conservator. Dealtfel, întreg anul 1871, revistele bucureștene vor duce o adevărată campanie împotriva societății ieșene. *Directia nouă* ridicase o furtună de proteste. Gheorghe Panu relata că „ceea ce produce în lumea literară din țară o adevărată explozie de indignare este, cum am spus și altădată, publicarea articolelor *Direcția nouă* de d. Maiorescu“[1].

Negarea din articolul lui Maiorescu a aproape tuturor valorilor scriitoricești consacrate a scandalizat deopotrivă pe cei încriminați și pe admiratori. Cercurile intelectuale bucureștene nu vor întârzia cu răspunsul. La nici două luni de la apariția primei părți din articolul lui Maiorescu, *Columna lui Traian* publică următoarea notiță: „*Convorbiri literare* din Iași se laudă printr-un articol al d-lui Maiorescu de a fi creat o nouă direcțiă poetică, pe lângă care un Bolintineanu, un Sion, un Mureșanu și alții sunt niște pigmei. În realitate, nici chiar această nouă direcțiă nu este de tot nouă... Cu toate astea, noi, unii, nu credem de cuviință a contesta școalei d-lui Maiorescu mult dorita paternitate în sfera galimatiei, și pentru ca toată lumea să vadă ce fel de poeziă anume este noua direcțiă a *Convorbirilor literare* vom reproduce în fiecare număr al *Columnei lui Traian,* sub modesta rubrică a *Varietăților*, câte o mustră din muza d-lor alde Bodnărescu, Eminescu, Pogor, Iacob Negruzzi, Matilda Cugler etc.“[2] În trei numere, sub titulatura *Poezia-Maiorescu*, se reproduc după *Convorbiri* trei poezii din Matilda Cugler, Iacob Negruzzi și Eminescu (*Noaptea*)[3]. Polemica e continuată la

---

[1] G. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași,* București, 1908, vol. I, p. 36.

[2] *Columna lui Traian,* 9 iunie 1871.

[3] *Ibidem*, 25 iunie, 28 iunie 1871.

aceeaşi scară, fiecare număr al revistei lui Hasdeu conţinând, într-un fel sau altul, câte o săgeată critică la adresa cenaclului ieşean.

Cunoscute au rămas farsele lui Hasdeu împotriva Junimii, făcute cu dublul scop de a demonstra slăbiciunea noii direcţii şi de a evidenţia germanismul junimiştilor. Traducerea *(Eu şi ea),* apărută în numărul din 15 iulie al *Convorbirilor literare,* a fost consemnată ca prima farsă a lui Hasdeu. Gablitz, poetul din care se traducea, era inventat, ca şi numele traducătorului (M. I. Ellias), textul fiind o compoziţie ad-hoc a lui Hasdeu. Grupul bucureştean, în frunte cu Hasdeu, recoltase un mare succes, relatat în *Columna lui Traian, Trompeta Carpaţilor, Familia, Telegraful,* după textul *(Un rămăşag)* redactat de Hasdeu. În articol, autorul farsei povesteşte că la o întâlnire prietenească din locuinţa sa, când discuţiile erau în toi, le-a parvenit numărul din *Convorbiri* în care se publica *Direcţia nouă.* Discuţiile şi protestele au fost furtunoase. În consecinţă, „pentru a arăta cât de ridicole sunt toate criticile în bine şi-n rău ale d-lui Titu-Liviu Maiorescu, eu propusei atunci un rămăşag cu deplină certitudine că nu este nici o galimatie pe faţa pământului în proză sau în versuri pe care *Convorbirile literare* să nu se grăbească a primi în sânul lor, cu singura condiţie esenţială, ca să nu coprindă nemic românesc. Drept probă luai condeiul şi impovizai pre loc următoarea frivolitate rimată:

EU ŞI EA
(Din Gablitz)

Ca o liră fără sunet,
Ca un fulger fără tunet,
Ca un râu fără murmur,
Ca o pasăre tăcută,
Ca o casă ce stă mută
Şi pustie împrejur –

Astfel sunt şi eu (vai mie!),
Formă fără melodie.
Pur spectacol făr' idei
De când dânsa nu-i sub soare,
Şi puterea-mi cântătoare
A pierit cu moartea ei.

M. I. Ellias

...Am câştigat rămăşagul." Şi, în încheiere, autorul farsei sublinia că acceptarea de către revista junimistă a poezioarei era, după el, „cea mai solidă măsură despre seriozitatea de criticism a d-lui Titu Liviu Maiorescu şi cea mai generoasă răzbunare pentru acei scriitori români, filozofi, istorici, filologi, beletrişti pe care îi batjocoresc mereu *Convorbirile literare.* Ecce-vă Noua Direcţiă !"[1] Succesul farsei a fost real. Maiorescu s-a simţit obligat să răspundă *(În contra unei copilării)* şi cu un ton sobru demonstrează – cu dreptate – că farsa nu-l priveşte personal şi ea nu poate dovedi şubrezenia criticismului şi a direcţiei anunţate de el, cu atât mai mult cu cât nu e redactor al *Convorbirilor,* iar în timpul acceptării şi publicării traducerii nu se afla la Iaşi. (G. Panu confirmă că Maiorescu şi Negruzzi nu au fost prezenţi la şedinţa în care a fost discutată traducerea din Gablitz, fiind, ca deputaţi, la şedinţele Camerei. Poezia a fost admisă de Miron Pompiliu, locţiitor al lui Negruzzi, citită foarte frumos de Eminescu şi apreciată de Pogor.[2]) Răspunsul lui Maiorescu nu a satisfăcut pe nimeni (nici pe membrii cenaclului), Hasdeu continuând să beneficieze de succesul farsei sale.

Trecând peste episodul *Beţia de cuvinte,* asupra căruia vom reveni, amintim aici a doua farsă a lui Hasdeu. După ce în 1873

[1] Hasdeu, *Un rămăşag, Columna lui Traian,* 11 aug. 1871.
[2] G Panu, *op. cit.*, p. 363.

Revista contimporană publicase *Muza de la Borta rece*, piesă voit satirică de M. Zamphirescu, dar fără duh şi vulgară, în 1875, în noua publicaţie a lui Hasdeu, *Revista literară şi ştiinţifică*, apare relatarea celei de a doua farse. Improvizaţia lui Hasdeu *La noi*, cu acrostihul „*La convorbiri literare*", semnată P. A. Călescu, a apărut în revista cenaclului ieşean[1]. Cum Negruzzi schimbase la începutul unui vers „virgină timoroasă" cu „Fecioară sfiicioasă", acrostihul apărea acum „La conforbiri literare", ceea ce îi dădea prilejul lui Hasdeu să invoce din nou „filogermanismul grupării ieşene".[2] Autorul celei de a doua farse urmărea, cum mărturisise apoi, „ca aşa-numita nouă direcţie să-şi recunoască nulitatea în modul cel mai solemn, s-o mărturisească în faţa lumii întregi"[3]. Relatarea aceasta a lui

---

[1] *Convorbiri literare*, nr. 11, februarie 1875.

[2] *Revista literară şi ştiinţifică*, 15 febr. 1876. Nostim e că numai cu trei numere înainte (nr. 8 noiembrie), Negruzzi îi răspundea la *Corespondenţă* unui grafoman care se voia publicat: „D-lui D.S A. Văzut-aţi acum vre-un acrostih publicat de noi ? Faceţi alte încercări" (p. 332). Şi la trei numere după această declaraţie avertisment, Negruzzi se lasă prins în plasa păcălelii lui Hasdeu, fără a observa acrostihul care ar fi trebuit să bareze drumul poeziei spre tipar. Dar nu e exclus ca Hasdeu, citind corespondenţa din nr. 8, să fi compus anume poezia pe canavaua acrostihului, atât de strident şi izbitor, pentru a spori usturimea lecţiei şi efectul ilariant al farsei.

[3] Grupul lui Hasdeu a aşteptat cu nerăbdare, într-o taină desăvârşită, apariţia *Convorbirilor* pentru a constata dacă păcăleala s-a prins. De îndată ce a apărut numărul cu pricina, jubilând, prietenii lui Hasdeu s-au grăbit să dezvăluie fapta, amuzându-se foarte. De la Bucureşti, Slavici – amărât şi iritat – comunica la Iaşi lui Negruzzi înştiinţarea, vestindu-i reluarea ostilităţilor. „Iubite d-le Negruzzi, grăbesc a te încunoştiinţa că Hasdeu iarăşi ne-a făcut o pozně proastă. Poezia *La noi*, semnată „Călescu" e un caraghiozlâc, pe care l-a făcut el. Mă iartă, dar nu înţeleg uşurinţa Junimei. Poezia asta este într-adevăr superlativul gogomăniei.

Hasdeu a apărut în fruntea noii sale reviste, care îşi propunea să opună noii direcţii o alta sănătoasă („va fi nu o direcţiă nouă, o direcţiă sănătoasă").

După direcţia nouă, gruparea ieşeană cunoaşte o perioadă de relativă expectativă, înregistrând atacurile sistematice ale cercurilor intelectuale bucureştene şi ardelene. În duelul acesta necruţător, anul 1873 va consemna una dintre cele mai puternice lovituri date de Junimea. E vorba de *Beţia de cuvinte*. „Micul studiu de patologie literară", strălucită pagină antologică în literatura polemică românească, depăşeşte sfera strictă a exemplelor produse, diagnosticând o maladie generală a timpului. E acea tiranie a vorbei de care amintea Caragiale, manifestată, cum spunea Maiorescu, prin „întrebuinţarea cuvintelor pentru plăcerea sonului lor şi fără nici un respect pentru acea parte a naturei omeneşti care se numeşte inteligenţă"[1]. Folosindu-se de numai primele două numere din *Revista contimporană*, Maiorescu

---

Ei bine ! Nu e nime în Junimea care să cunoască *Deşteaptă-te române ?* În sfârşit – să ne gătim de luptă.

Al d-tale devotat
Ioan Slavici
(Scrisoare la „4 faur 1876", Torouţiu, II p. 275.)

Alecsandri, amuzat şi el de farsa care a distrat o lume, îi trimitea lui Negruzzi un mesaj de simpatie (la 14.III.1876) consolându-l şi îndemnându-l la seninătate: „...râzând eu însumi de renghiul bucureştean, dar totodată mirându-mă de bogata sărăcie de idei şi de talente a Capitalei. Totul se reduce la deviza *ridiculus mus* pe care ar trebui să o adopteze societatea literară şi ştiinţifică ce s-a scrumat o lună întreagă ca să producă no. 1 al broşurii (e vorba de *Revista literară şi ştiinţifică*, n.n.). *Această opintire seacă* trebuie să încurajeze şi mai mult pe redactorul *Convorbirilor literare, singura foaie care este serioasă şi producătoare*." (Cf. *Scrisori*, ed. Chendi-Carcalechi, p. 83.)

[1] T. Maiorescu, *Critice*, ed. cit., vol. I, p. 237.

dezvăluia gravitatea acelei maladii a frazeologiei optimiste din cauza căreia Văcărescu fusese declarat superior lui Goethe – prin analiză comparată ![1] –, Revoluția Franceză socotită nu numai ca influențată, dar o continuare a răscoalei lui Horia, iar Unirea Germaniei și Italiei consecință a Unirii țărilor românești în 1859[2].

Studiul lui Maiorescu are meritul remarcabil de a fi fost primul act public de împotrivire față de minciuna tolerată și justificată, față de beția necontrolată a cuvintelor. În studiul său, Maiorescu fixa fenomenul incriminat prin câteva exemple bine alese din unele articole publicate în *Revista contimporană*. Sion, într-un articol despre Conachi, denumea hexametre troheele lui Dosoftei, vorbea de „junele adolescinte“ și de „înflăcărarea convulsiunilor“. Pantazi Ghica, în carență de logică, scria într-o nuvelă: „boieri, femei, copii, bătrâni, oșteni, ieșiră toți în liniște, dar având pe figuri aceeași durere, aceeași exasperațiune, aceeași disperare“, vorbea despre „Lumea tăcută și cuprinsă de o adâncă întristare [care] păstra un silențiu lugubru“. V. A. Urechia, într-un studiu, făcând paradă de erudiție, pretindea că opera istoricului latin Ammianus Marcellinus poate servi pentru cunoașterea perioadei lui Atila, deși istoricul latin nu mai exista de mult când începuse domnia conducătorului hunilor; despre Voltaire spunea că e un istoric al secolului al XVII-lea, deși filozoful francez avea șase ani la sfârșitul acestui secol; Leibnitz și Descartes erau citați printre istorici, iar pictorul Cimabue transformat în arhitect. Într-o proză a unui George Marian se scria, că la o serată, o doamnă a deschis un caiet de Mozart „și ne jucă nemuritoarea uvertură a operei *Freischütz*“ (de Weber) etc., etc. Efectul articolului maiorescian a fost – mărturisesc

---

[1] Vezi *Adunarea națională*, 8 iunie 1869.

[2] *Ibidem*, 24 iulie 1869.

contemporanii – imens, copleşind în intensitate pe cel recoltat de Hasdeu cu cele două farse.

Revista contimporană a trebuit să ridice mănuşa. Au răspuns Petru Grădişteanu[1], V. A. Urechia[2], D. Laurian şi Pantazi Ghica în altă publicaţie *(Românul)*. La obiecţiile în sine, răspunsurile sunt însă pe alături, precedându-se prin digresiune şi ocol. Maiorescu avea să intervină a doua oară[3] în acelaşi an cu un nou studiu de patologie literară, notând cu duritate, concis şi definitiv de fiecare dată când constata o *ignoratio elenhi*: „nu e la chestie !"[4]

---

[1] Vezi P. Grădişteanu, *„Convorbiri literare"* şi *„Revista contimporană"* în *Revista contimporană*, nr. 4, iunie 1873.

[2] *Ibidem*, nr. 6/1873.

[3] T. Maiorescu, *Răspunsurile „Revistei contimporane"*, în *Critice*, I, *ed. cit.*

[4] Alături de aceste două pamflete, bijuterii de preţ în literatura genului, mai există unul, deloc ştiut, datorat lui Maiorescu (deşi a apărut în *Timpul* nesemnat, în perioada când criticul era redactorul foii conservatoare). Prin modalitatea execuţiei aminteşte *Beţia de cuvinte*. Eroii acestui pamflet – uitat – sunt liderii fracţiunii libere independente din Iaşi – adversarii din totdeauna ai lui Maiorescu, care au ajuns la putere în 1876 prin venirea la guvern a lui I. C. Brătianu, (Nicolae Ionescu a fost chiar câteva luni ministru de externe.) Îl reproducem – după *Timpul* – integral. Comenta un discurs la Senat al lui Kogălniceanu împotriva „fracţiunii libere şi independente" din Iaşi şi a universitarilor ieşeni fruntaşi ai acestei grupări. „D. Ionescu are mai bine de 20 de ani de profesorat. În acest lung timp nu a ieşit din pana d-sale nici o carte de şcoală, nici o singură carte de ştiinţă istorică. Cursul d-sale universitar este o perpetuă improvisaţie. De abia acum 4 ani a trebuit să vină aici în Bucureşti să ţină un discurs popular la Ateneu, care apoi a trebuit să-l tipărească şi acesta numai o diatribă a politicei zilei sub numele istoric al lui Mihai Viteazu. Afară de aceasta, nu există de la d-sa decât 18 pagine tipărite acum vro 20 de ani asupra unei frumoase monastiri de călugăriţe. De la d. Suciu, vechi profesor

Dacă pe terenul disputei la obiect, colaboratorii *Revistei contimporane* nu puteau să obţină câştig de cauză, fiind categoric înfrânţi, dreptate aveau numai atunci când evidenţiau unele dintre cauzele sociale ale criticismului junimist şi consecinţele practice ale acestuia. V. A. Urechia („omul cu şapte nume", cum l-a numit G. Călinescu), surprins de Maiorescu cu atâtea erori, pretindea că este exponentul acelora care „cotinuăm a umbla în calea în care românimea a intrat de la 1821", şi din această perspectivă

---

de dreptul roman, nu avem nici un rând tipărit din ştiinţa d-sale, de la d-nu V. Ureche nici un rând, de la domnu Gheorghiu nici un rând, de la domnu Emilian (St.) nici un rând, de la domnu Şt. Şendrea nici un rând, de la d. Vizanti, profesor de istorie şi literatura română la Universitate, primul şi cel mai grav obiect al universităţii române, avem din materia sa singura lecţiune introductivă tipărită acum vro 5 ani în o broşură de câteva pagine, care începe cu 3 rânduri latineşti, în care spune că dedică *hunc munus* unui amic al său şi trebuie să ştiţi că *munus* este de gen neutru şi că *hic, haec, hoc* face la acuzativul singular neutru *hoc* şi nu *hunc* şi atunci ştiţi totodată ce însemnează prof. de istorie şi literatură română de la Universitatea din Iaşi. Cine află asemenea lucruri despre d. profesor Vizanti şi l-a ascultat în Camera actuală ca deputat, cine a ascultat pe d. Gheorghiu, alt deputat profesor de economie politică, cine a auzit despre «finele omului este binele omului» al d-lui Ştefan Şendrea, profesor agent diplomatic, cine a văzut pe d. Emilian aranjând balurile reuniunii femeilor române din Iaşi, cine a asistat o singură dată la lecţiile d-lui Suciu şi V. Urechia, profesori-membri la Curtea de apel, acela îşi va fi esplicat totala lipsă de scrieri din partea D-lor: aceşti domni au fost atât de sterpi în literatură nu numai din cauza neglijenţei lor, ci mai ales din cauza complectei lor incapacităţi scientifice.

Dar, cum am zis, aceasta se cam simţea în Iaşi, masca era mai de mult topită. ...Dară fracţioniştilor le rămăsese o altă mască: masca abnegaţiunii patriotice. Ei nu fuseseră până acum la guvern şi critica naţională, democratică, liberă şi independinte le era încă uşoară şi producea încă efect... Acum însă, cu intrarea d-lui Nicolae Ionescu la guvern, le-a venit şi această zi. Fracţiunea la guvern. Minune de patriotism ! Nu la mai

ideologică putea şi el să-şi surprindă adversarul în eroare. Urechia se întreba: „să fie oare adevărat că în aceşti 50 de ani nu s-a semănat decât negară şi pălămidă în ţărâna naţională...? Ne-am întrebat aşa nu numai o dată de la 1863 de când – mai întâi cu multă timiditate, apoi cu din ce în ce sporindă cutezanţă – norul filozofic se arătă pe orizontul Iaşilor“. V. A. Urechia denunţa aici exclusivismul junimist, negarea aproape a tuturor valorilor româneşti de până la *Direcţia nouă*, mutându-se

---

puţin se aşteptau cei naivi. Deodată perdeaua se ridică şi în locul aşteptatului areopag al adevăratei ştiinţi patriotice, scena ne reprezintă un cuib de pânditori la vânătoare, care îşi aruncă coiful Minervei de pe cap după cea dintâi funcţie, poziţie sau diurnă ce o pot ajunge şi arunca în traista lor. D. N. Ionescu ministru rămâne şi profesor, d. Suciu profesor, plus membru la Curtea de apel, d. V. Ureche profesor, plus membru la Curtea de apel, d. Şendrea profesor la Iaşi, plus agent diplomatic la Paris, d. Tzone, profesor la Iaşi, plus inspector general peste 900 chilometre drum de fer, d. Gheorghiu profesor, care n-a avut timpul să scrie un rând de ştiinţă de când e la Universitate, vine la Camera din Bucureşti, d. Vizanti, profesor care a avut timpul să scrie *hunc-munus* de când e la universitate, merge la percheziţia deputatului Donici din Vaslui şi apoi fuge la diurna din Bucureşti. La urma urmelor, numai bietul profesor Emilian se va alege cu abnegaţia patriotică, care şi astăzi în timpul ce-i rămâne liber de la nepublicarea sciinţei D-sale universitare aranjează gratuit balul reuniunei femeilor române din Iaşi.

Această stare ruşinoasă a fracţiunii represintate prin unii profesori ai Universităţii din Iaşi trebuia odată să fie destăinuită; trebuie să fie sfâşiat înaintea ţării vălul ce o acoperea până acum, trebuia să se gândească odată reprezentanţii naţiunei dacă e bine ca aceşti profesori fracţionişti, pitulaţi sub scutul onorabilităţii, să mai ţie încă vro 8 generaţiuni ale junimei universitare înlănţuite de neştiinţa lor sau de nepăsarea lor în materie de şciinţă *(Bucureşti 4/6 februarie, Universitatea din Iaşi, in Senat, Timpul,* II, 28 [5 febr.] 1877).

începuturile culturii noastre la 1870. Perfectă dreptate avea Urechia când, protestând împotriva cerințelor lui Maiorescu de a se desființa unele facultăți în favoarea școlilor primare, restabilea interdependența celor două forme de învățământ, reliefând una din marile erori ale criticismului junimist: „Tocmai contrariul este adevărul, că învățătura primară nu poate a se extinde, a înflori decât cu condiția prealabilei extinderi, înfloriri a culturei superioare în societate", pentru că „instrucțiunea primară nu este solidă într-o țară decât când nu-i lipsește un bun și numeros personal didactic. Iară un bun și numeros personal didactic nu poate avea instrucțiunea primară în o țară decât cu condițiunea de nu a priorității, cel puțin a sincronisticii existente a unui învățământ secundar foarte ales, care și acesta nu poate exista decât cu condițiunea *sine qua non* a priorității sau a sincronisticii existente a unui învățământ superior și a instituțiunilor sale... Dacă erau pe la 1820 bărbați ca d. T. M. erau amenințați să nu fim azi nici ceea ce suntem; eram amenințați să fim ajunși a ne lăuda doară cu mii de școli de paracliseri și fără nici o umbră din acea cultură care singură e mai bună școală pentru popor decât pa, vo, ga, di, zo, ni, ke..."[1]

Opinie adevărată (chiar dacă nu era „la chestie !") – ce amintește de reproșurile lovinesciene la adresa criticismului junimist – pe care V. A. Urechia o susținuse și în 1869, într-un articol din *Adunarea națională*[2]. Aceasta dovedea că în lupta împotriva minciunii, adevărul nu era întotdeauna de partea junimiștilor. Iar V. A. Urechia, victima ridiculă din *Beția de cuvinte,* ce-i drept pentru inadvertențe reale, era și atunci – are dreptate Alexandru George – dar mai ales a devenit mai târziu incontestabil superior multor membri ai cenaclului ieșean care

---

[1] V. A. Urechia, *Noua Direcțiune din Iași*, *Revista contimporană*, 1873, aug., nr. 6, p 542-543, și nr. 7, sept , p. 603-604.

[2] *Adunarea Națională,* 3 iulie 1869.

s-au amuzat foarte la lectura admirabilului pamflet maiorescian. Inițiativele sale culturale şi cărturăreşti, de om al începuturilor peste tot (universitate, şcoli secundare şi primare, academie, atenee, publicistică) sunt incontestabil de mare merit cum demne de interes rămân lucrările sale ştiinţifice: cele 14 volume din *Istoria românilor* (1891-1903), utile şi azi pentru documentele conținute, sau *Istoria şcoalelor* în patru volume, (1892-1901). Şi e tot atât de păcat pe cât e de nedrept că inegalabila artă maioresciană l-a acoperit de ridicol – chiar definitiv ? –, deşi ceea ce a rămas de pe urma sa (inclusiv unele bune pagini de memorialistică publicate de Alexandru George în volumul antologic din 1976 mai înainte pomenit) prezintă merite incontestabile, reclamând o posteritate mai dreaptă şi mai înțelegătoare.

În bătălia pe care o ducea gruparea ieşeană, ostilitățile nu au fost, fireşte, purtate numai de Maiorescu. L-au secondat de aproape ceilalți membri ai cenaclului: Carp, Panu, Xenopol, Eminescu, Negruzzi, Petre Missir, V. Burlă, V. Tassu, Gr. Buicliu. Mai însemnate s-au dovedit a fi contribuțiile pe această linie ale lui Carp şi Panu. Carp îi purta lui Hasdeu o inimiciție profundă şi constantă, începută de timpuriu, încă din 1865, când, sub pseudonimul P. Bătăuşul, criticase într-un ziar obscur *(Cugetarea)* lucrarea lui Hasdeu, *Ion Vodă cel Cumplit.* Carp se arăta scandalizat aici de faptul că „Ion Vodă e în ochii dumitale un domn național şi democrat pentru că a prigonit pe boieri şi pe călugări“, subliniind absolutismul domnului moldovean. Dar Carp, care-i reproşa lui Hasdeu lipsa simțului istoric, falsificarea datelor epocii pentru a se omagia figura lui Ion Vodă, nu înțelegea faptul elementar că lupta domnului împotriva boierilor era dictată de nevoia obiectivă a centralizării statale, minată de tendințele spre autonomie ale boierilor. Dogmatic, Carp îl acuză pe Hasdeu de nesocotirea unor principii – după el – cu o valabilitate universală („nu înțelegeți că controlul personal poate

fi bun sau rău, după omul care îl aplică – unii susțin chiar că e totdeauna vătămător"), fără a se ține seama de condițiile momentului istoric, când tendința spre absolutism era un fapt necesar[1]. În 1867, Carp îl atacă din nou pe Hasdeu, încercând să desființeze *Răzvan și Vidra.* La a doua ediție a piesei lui Hasdeu, în *Convorbiri literare* apare articolul critic al lui Carp, nedrept și sentențios. Piesa e considerată „o elucubrație" și „o mistificație", apelându-se – cum spuneam într-un capitol precedent –, pentru a-i demonstra slăbiciunea, la Aristotel și Schopenhauer. Pe baza acestor principii se concludea că *Răzvan și Vidra* „nu e alta decât o istorioară dialogată, a cărei diferite faze sunt fără legătură și a cărei personagiuri nu după legile interioare ale fiecărui caracter, ci după capriciosul plac al autorului". În final, se afirma în termeni definitivi că lucrarea lui Hasdeu este „o dramă fără acțiune și fără caractere", iar autorul ei e sfătuit „de a se întoarce la redacția lui *Aghiuță.* Acolo îi este vocația."[2] Întreaga recenzie e nedreaptă, judecățile de valoare lipsite de obiectivitate și false, prima noastră dramă romantică fiind în realitate solid construită, iar personajele caracterizate în acțiune. Hasdeu nu a uitat nedreptatea. La a patra ediție a piesei, publică drept prefață articolul lui Carp, acum învins de opinia unanimă a publicului. La contribuția lui Carp în disputa cu literații bucureșteni trebuie, în sfârșit, adăugat și articolul la care ne-am mai referit, prin care îl desfința pe Sion ca fabulist, comparându-l – ca să-i demonstreze platitudinea – cu Lessing și La Fontaine. Așadar, cele trei manifestări ale lui Carp pe teritoriul criticii literare sunt toate săgeți ascuțite împotriva adversarilor bucureșteni.

---

[1] Articolul a reapărut în *Revista Dunării* din 1866. După E. Lovinescu, *P. P. Carp, critic literar și literat,* București, 1941, p. 44.

[2] În *Convorbiri literare,* 15 noiembrie 1867. Apud, *op. cit* , 61.

Important în marea dispută angajată de Junimea este – cum spuneam – aportul lui Gheorghe Panu. Dacă pe tărâmul literaturii şi publicisticii în general, Junimea izbutise să-şi învingă total adversarii, în cel al ştiinţei istorice, Hasdeu şi şcoala lui continuau să domine, bucurându-se de un prestigiu deplin meritat. Hasdeu apărea pe bună dreptate drept purtătorul de cuvânt al unei noi scoli în istorie, opusă cu totul modalităţii istoricilor latinişti. Conducătorii Junimii suportau foarte greu această situaţie, care însemna, în ultimă analiză, o probă a faptului că şi adversarii aplică principiile adevărului în ştiinţă, creând într-un domeniu important opere durabile. Pentru atacarea lui Hasdeu era nevoie de un istoric care să poată descoperi eventualele erori în lucrări de mare erudiţie. Sarcina aceasta şi-a asumat-o Gh. Panu în condiţiile şi cu rezultatele menţionate în capitolul I al acestei cărţi. În *Studiul istoriei la români*, Panu se străduieşte să stabilească asemănările şi deosebirile dintre vechea şi noua şcoală în istorie, formulând – evident – judecăţi defavorabile pentru Hasdeu: „Şcoala lui Hasdeu, influenţată de vechiul spirit (al şcolii istorice ardelene n.n.), este în privinţa adevărurilor generale aproape identică cu şcoala cea veche, ea a adus însă multe cunoştinţe lăturalnice noi şi bune, acestea rezultând mai cu seamă din bunătatea metodei ce întrebuinţează“[1]. Cu tot ecoul înregistrat, studiile lui Panu nu au izbutit – evident – să năruie prestigiul de istoric al lui Hasdeu, după cum cel de filolog nu a fost cu nimic prejudiciat de studiile lui Burlă. După eşecurile care au fost totuşi înregistrate cu Xenopol, Panu şi Lambrior, Junimea nu demobilizează şi în 1893 Maiorescu continua să persevereze în ideea formării unui istoric al societăţii, sfătuindu-l pe Mehedinţi să renunţe la specializarea în geografie şi să abordeze istoria, „dar o istorie în sensul şcoalei

---

[1] În *Antologia ideologiei junimiste*, Bucureşti, 1943, p 398.

lui Ranke, nu fantasmagorism à la Hasdeu, Xenopol, N. Densusianu“[1].

*

Un alt adversar neîmpăcat al Junimii a fost ardeleanul A. Densusianu. Prin convingeri şi formaţie aparţinând vechii orientări culturale, criticate de junimişti, A. Densusianu avea să-şi ridice glasul chiar cu ocazia publicării studiului maiorescian din 1867 *(O cercetare critică)*, denunţând plagiatul din Vischer şi protestând împotriva criticismului junimist. Ieşirile polemice ale lui Densusianu sunt cu totul nefericite, profund reprobabile (G. Călinescu le-a numit „dobitocii“), neaducând – nici chiar în epocă – nimic consistent în disputa antijunimistă. Denunţatul plagiat s-a demonstrat – cu timpul – fals, iar atacurile oarbe, primitive împotriva lui Eminescu probau o totală atrofiere a gustului şi fondului aperceptiv. Un critic care îl respingea pe Alecsandri, îl nega total şi cu violenţă pe Eminescu, opunând, în schimb, pe Sion şi A. Mureşanu, nu poate fi luat în seamă. Maiorescu, care nu a răspuns articolului din 1868 din *Federaţiunea*, l-a nimicit, pur şi simplu, cu prilejul apariţiei, în 1885, a lucrării lui Densusianu *Istoria limbei şi a literaturei române*, în pamfletul *În lături* (din 1886), prin duritatea sentinţelor – juste – o adevărată execuţie morală. Şi nu e o întâmplare că începea eseul cu vestitul avertisment din *Poeţi şi critici*. („Fără îndoială, în mijlocul unei activităţi critice pentru răspândirea lucrărilor sănătoase, ce va simţi, pe ici, pe colo, şi necesitatea unei lovituri directe în contra nulităţilor care se amestecă, fără chemare, în ale literaturii: un energic «în lături !» va trebui din când în când să fie rostit în orice mişcare intelectuală“). Termină apoi, tot atât de dur, după un edificator

---

[1] I. E. Torouţiu, *op. cit*, vol. IX, p. 249.

examen comparat între poezia lui Alecsandri şi Andrei Mureşanu, invitându-i pe cititori să i se asocieze în acţiunea de ecarisaj: „Eşti acum convins, iubite cititor ? Eşti convins şi despre valoarea poetului Mureşanu şi despre valoarea criticului Densusianu ? Dacă eşti convins, atunci fă bine, subscrie acest capitol împreună cu mine, n-ar fi decât pentru strigătul *În lături*, cu care *începe*"[1].

*

Un moment notabil în bătălia antijunimistă pe care a înregistrat-o epoca este ofensiva pornită de Macedonski prin *Literatorul*[2]. Revista condusă de poet, Bonifaciu Florescu şi M. Th. Stoenescu se anunţă din capul locului ca o publicaţie voind să întemeieze o nouă direcţie, vizând limpede direcţia Junimii. În chiar primul număr, căutându-se o explicaţie pentru indiferenţa publicului faţă de literatură, cronica-program afirma: „Nimic, nici din Bucureşti, nici în Iaşi, nu li s-a oferit demn de gustul unei persoane delicate, nimic artistic. Străbatem azi o criză foarte serioasă în literatură... Judecăm uşurel pe scriitori... orice scrie un om dintr-altă partidă decât a noastră, oricât de frumoasă să fie opera sa, noi o denigrăm, fiindcă autorul ei nu e cu noi. Nouă nu ne plac în literatură prejudecări politice." Treptat, în lunile următoare, explicările-program, care nu sunt puţine în *Literatorul*, devin şi mai clar potrivnice Junimii. În nr. 10, de pildă, într-un *Proces cu detractorii*, conducătorul revistei declară: „Suntem grupaţi pe lângă această revistă pentru a da o nouă direcţiune în domeniul frumosului", care e definită ca o

---

[1] T. Maiorescu, *În lături !*, în *Critice*, ed. cit., vol. II, p. 313, 326.

[2] *Literatorul*, 1880, nr. 1. Vezi Adrian Marino, *Viaţa lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., 1966, Adriana Iliescu, *Literatorul*, E.P.L , 1968 şi capitolul despre *Literatorul* din vol. aceleiaşi autoare. *Revistele literare la sfârşitul secolului XIX*, Editura Minerva, 1972.

„direcţiune opozită celei din Iaşi, deşi se atinge cu dânsa prin unele puncte, după cum se atinge şi vechea şcoală a lui Heliade prin altele“[1]. Peste alte trei numere, revista ţinea să precizeze din nou: „Avem şcoala noastră, opusă în multe «Direcţiunii nouă». Am lovit deja în unii (în Eminescu, n.n.) din această «Direcţiune», care n-a făcut să se nască nici o operă frumoasă. În scurt timp vom da lovituri noi. Aceasta este o necesitate pentru noi“, exprimându-şi în acelaşi loc speranţa că în curând, prin strădania *Literatorului,* va reveni frumoasa epocă a Eliadilor şi Bolintinenilor“[2]. După expresia lui Macedonski, revista sa trebuie „să devină un adevărat centru între vechea şcoală a lui Heliade şi Noua Direcţiune a d-lui Maiorescu“, dorind să umple „marele gol ce a lăsat *Curierul de ambe sexe*[3], pentru ca altă dată conducătorii revistei să se recomande urmaşi ai vechii tradiţiuni a şcolii heliadice dimprejurul *Curierului de ambe sexe“.*[4]

Fireşte, Junimea nu putea privi cu ochi buni o publicaţie cu un asemenea program care ataca frontal *Direcţia nouă,* publicând articolele critice ale lui Pantazi Ghica, în care Maiorescu şi „poeţii de la Borta rece“ erau mereu luaţi în discuţie şi aspru criticaţi[5], unde începeau să publice V. A.

---

[1] *Literatorul,* nr. 10, 23 martie 1880, p. 155.

[2] *Ibidem,* nr. 13, 13 aprilie 1880, p. 193-194.

[3] *Ibidem,* nr. 14, 11 mai 1880, p. 241.

[4] *Ibidem,* nr. 29, 20 oct. 1880, p. 452.

[5] S-a publicat, printre altele, în nr. 6 din 1880, articolul *Frunze găsite,* atac nedrept şi opac la adresa lui Eminescu, la care semnalează „idei bolnave prin aceleaşi cuvinte pocite“, socotit fiind ca străin de „şcoala bunului-gust de la *Convorbiri literare,* reprezentată de... Şerbănescu, Olănescu, Veronica Micle“. Nici după tristul episod al epigramei şi chiar după moartea lui Eminescu, Macedonski nu a încetat să se recomande drept adversar al poetului decedat, a cărui operă

Urechia, P. Grădişteanu, G. Sion şi alte victime ale lui Maiorescu. Mai ales că *Literatorul* începe să devină o revistă citită, la care colaborează şi tânărul Duiliu Zamfirescu, un timp V. Alecsandri, membri ai Junimii ca Matilda Poni, Veronica Micle etc. Când, datorită greutăţilor materiale, revista îşi întrerupe temporar apariţia, colaboratorii trec la revista lui Ştefan Velescu, continuând, de fapt, activitatea sub vechile auspicii anunţate. Şcoala *Literatorului* nu era deci efemeră şi lipsită de importanţă. În 1884, după al V-lea an de apariţie, Macedonski avea să afirme că „*Literatorul* a opus la Direcţiune, Direcţiune, la talente, talente, la şcoală, şcoală"[1]. Într-adevăr, Macedonski avea un program şi o şcoală (revistă, cenaclu), cultiva poezia socială, iar întrebarea asupra misiunii poetului era mereu în centrul atenţiei. E adevărat că şcoala lui Macedonski nu a creat şi nici nu a avut printre membrii cenaclului marile valori ale scrisului românesc. A rămas însă ca o mare valoare chiar şeful cenaclului, întemeietor al unei noi şcoli poetice şi al unui nou curent în literatura română, în ciuda sentinţelor lui Maiorescu care trecea chiar în 1886 poezia lui Macedonski la capitolul insanităţilor.[2] Este de aceea explicabilă aversiunea Junimii şi a *Convorbirilor literare* pentru poetul *Nopţilor* (una

---

continua s-o conteste. Când în 1891, a apărut imunda broşură a părintelui Grama despre Eminescu, Macedonski s-a grăbit să-i scrie: „Din întâmplare îmi căzu în mâini preţiosul dv. studiu asupra lui «Eminescu»... V-a fost rezervat să fiţi dincolo de Carpaţi, singurul care să nu se închine minciunii. Eu această glorioasă onoare o am aici... Eminescu nu a fost ridicat decât spre a mă zdrobi pe mine... Daţi-mi dar voie să întind mâna cordială unui confrate de luptă pentru triumful luminei. Vă felicitez cu entuziasm". (Scrisoarea către Grama din 1891, Cf. *Tribuna*, Arad, 1911. nr. 227.)

[1] *Literatorul*, 1884, nr. 1, p. 1.

[2] T. Maiorescu, *Critice*, vol. III, ed. cit., p. 58.

dintre ele – *Noapte de noiembrie* – a fost citită de autor într-o şedinţă a filialei bucureştene a Junimii şi primită cu răceală. Maiorescu nota că Macedonski a citit „teatral şi arogant“). În 1883, la un an de la participarea lui Macedonski la şedinţa Junimii, în *Convorbiri* apare recenzia lui P. Missir la volumul *Poezii* (1882) dedicat lui Maiorescu, care – cum am arătat – nega poetului talentul pe care îl avea din plin. („Poeziile d-lui Macedonski vorbesc singure pentru inferioritatea lor de formă şi de fond.“[1])

*

Afirmat, cronologic, înaintea *Literatorului* şi a *Revistei contimporane,* curentul de idei antijunimist reprezentat de revista lui St. Michăilescu şi A. Laurian, *Transacţiuni literare şi ştiinţifice,* a fost momentul cel mai înaintat în disputa antijunimistă de până la apariţia *Contemporanului.* Revista a apărut în 1872 (în 1873 şi-a încetat existenţa, contopindu-se cu *Revista contimporană*) şi-şi anunţa un program serios, de tribună enciclopedică pentru sprijinirea cercetării ştiinţifice, pentru popularizarea concepţiei ştiinţifice despre lume: „Acţiune prin ştiinţă, iată vesilul nostru. Ştiinţă în generale, ştiinţă a factelor şi a principielor, ştiinţă a naturei, spiritului şi umanităţei, vor forma conţinutul acestei reviste enciclopedice“. Redactorii revistei asigurau cititorii de deplina lor obiectivitate ştiinţifică, deasupra oricăror prejudecăţi şi interese de oportunitate: „Vom examina, vom scruta tot ce poate cade sub examenul observaţiunei şi cugetărei, conduşi de o raţiune liberă de prejudicie, indipendente de verice autoritate eternă, fie politică, fie religioasă“[2]. Nu lipseau din chiar prospectul (programul) primului număr săgeţile

---

[1] *Convorbiri literare,* 1 martie 1883.

[2] *Transacţiuni literare şi ştiinţifice,* 1872, p. 3.

la adresa junimismului: „numai nihilismul are fatalele sistem de viață cu surâsul ucigător al ironiei..."[1]

Importanța noii reviste nu o asigură Dimitrie Laurian, care, poate un sincer iluminist, folosea totuşi prea mult limbajul umflat al celor criticați de Junimea, neputând aşadar oferi garanția unei ofensive mai substanțiale împotriva curentului de idei ieşean. Lucrul acesta îl va asigura tânărul om de ştiință Ştefan C. Michăilescu, profesor secundar, materialist în convingerile sale filozofice, alături de care colaborează – cu articole din domeniul granițelor naturii – Bacaloglu, C. Davila etc. Superioritatea criticii antijunimiste, pe care o dezvolta publicația tinerilor bucureşteni – neatinsă de nimeni până la apariția *Contemporanului* – era conferită de faptul că pentru prima oară junimismul nu era atacat pentru direcția în literatură (teritoriu unde Junimea era deocamdată obiectiv neatacabilă), sau pentru orientarea sa politică, ci pentru concepția filozofică, pentru idealismul concepției despre lume. Omul de ştiință care era Michăilescu opunea idealismului junimist o concepție materialisă, militând pentru izgonirea spiritualismului din explicația fenomenelor naturii. De fapt, între Michăilescu şi Maiorescu ar fi putut exista raporturi de colaborare[2]. Maiorescu şi alți membri ai Junimii îi cultivau – ca şi Michăilescu – pe Spencer, pe Auguste Comte, pe Stuart Mill, revendicându-se ca aparținând ştiinței moderne. Dar Maiorescu era în filozofie un spiritualist, pe când Michăilescu se va afirma, din contra, ca un consecvent materialist, ridicându-se nu o dată împotriva pozitivismului lui Aug. Comte (pe care o vreme îl confundase

---

[1] *Ibidem,* nr 1, p. 1.

[2] Nu peste multă vreme, din 1876 Mihăilescu şi prietenii săi încep să frecventeze salonul lui Maiorescu devenind astfel membri ai Junimii bucureştene iar din 1881-1882 devin şi membri ai grupului politic junimist.

cu materialismul[1]), a lui Stuart Mill (pe care Maiorescu îl urmase îndeaproape în *Logica sa*) şi a lui Spencer. Deosebirea între Maiorescu şi Şt. Michăilescu era aşadar tranşantă. Fără a mai vorbi de faptul că omul de ştiinţă român îi va critica necruţător pe Pierre Janet, Schopenhauer, Du Bois-Reymond, cultivaţi de Maiorescu. Încă în *Transacţiuni literare şi stiinţifice*, Michăilescu îşi afirma concepţia sa materialistă, opusă activ spiritualismului: „Să fie oare în realitate filozofia căzută într-o comă adâncă, pentru că există astăzi, cum zice d-sa (Paul Janet, n.n.) un suflu antispiritualist ? Filozofia expiră pentru că spiritualismul a ajuns la capătul zilelor sale"[2]. Peste un an, răspunzând şi opiniilor spiritualiste ale lui Hasdeu, publică articolul deschis intitulat *Spiritualism şi materialism*. După Michăilescu, spiritualismul „n-a făcut decât să-şi cârpească vechea teză cu care... nu putu însă niciodată să-şi acopere goliciunea sistemei", în timp ce materialismul s-a „transformat, consolidat şi pus în stare de a se ridica la rangul unei adevărate filozofii"[3].

Antijunimismul lui Michăilescu, decurgând din materialismul concepţiei sale filozofice, nu se limitează la perioada strictă a *Transacţiunilor* sau la perioada *Revistei contimporane*, cu care prima publicaţie s-a contopit. El trebuie urmărit şi mai târziu, până la sfârşitul veacului (Michăilescu a murit la 2 iunie 1899), pentru că ostilităţile cu junimismul s-au prelungit, înregistrându-se chiar un moment acut în 1892-1893. Pentru perioada colaborării la *Revista contimporană*, amintim acel foarte comentat articol

---

[1] Vezi S. Ghiţă, *Ştefan Michăilescu, gânditor înaintat*, în *Din istoria filozofiei în România*. Ed Academiei, 1955, vol. I, p. 142, şi capitolul despre Şt. Michăilescu (elaborat de acelaşi cercetător), în vol *Istoria filozofiei româneşti*, vol. I, p 408-412.

[2] *Transacţiuni literare şi ştiinţifice*, 1872, p. 29.

[3] *Revista contimporană*, 1873, p. 265.

Câteva din siluetele epocii semnat Stemil, în care antijunimismul apărea categoric prin criticile aduse lui Stuart Mill, dar mai ales lui Schopenhauer, filozoful adulat la Junimea. Despre Stuart Mill, Michăilescu mărturiseşte că îi suspectează pozitivismul, tocmai pentru excesul de zel demonstrat: „A ţine atât de mult a fi pozitivist este a-l sugruma prin devotament. Ştiinţa nu este posibilă fără generalităţi, şi generalitatea este o lege în natură"[1]. Spre sfârşitul studiului se opreşte ironic la Schopenhauer. „Era să punem cel din urmă punct, când umbra unui filozof german... ne opri condeiul... Cine credeţi că era ? Arthur Schopenhauer, cel de la noua direcţiune din Iaşi, nici mai mult nici mai puţin: *die Welt ist meine Vorstellung*. Pe cât am înţeles, spunea că lumea este percepţiunea personificată."[2]

O nouă încrucişare de spade între materialismul lui Michăilescu şi spiritualismul maiorescian va avea loc târziu, tocmai în 1891-1893, adică după ce între liderul junimist şi Michăilescu se stabiliseră amintitele relaţii de colaborare. În 1891, Maiorescu publică în *Convorbiri literare* traducerea discursului fiziologului german Emil Du Rois-Reymond *Despre limitele cunoaşterii naturii*[3], act de mărturisire a agnosticismului în ştiinţele naturii, unde se proclama faptul că omul de ştiinţă pendulează între *ignoramus şi ignorabimus*. Traducând şi publicând discursul lui Du Bois-Reymond, Maiorescu – împărtăşind convingerile fiziologului berlinez – declara: „Credem dar în datoria noastră a-l introduce în literatura noastră". Michăilescu, care scrisese şi în *Transacţiuni* câteva articole împotriva idealismului în psihologie, după apariţia în *Convorbiri* a discursului fiziologului german, publică – în replică – volumul său *Introducere în*

---

[1] Stemil, *Câteva din siluetele* epocii, în *Revista contimporană,* 1874, p.73.

[2] *Ibidem*, 1877, p. 75.

[3] *Convorbiri literare,* nr. 8, 1861.

psihofizică[1]. Aici, omul de ştiinţă român afirmă raportul de determinare dintre lumea fizică şi cea psihică, subliniind că activitatea psihicului nu se desfăşoară independent de activitatea materială a creierului, fără însă a confunda psihicul cu baza sa materială (procesele fizice ale organismului). „Şi aici se vede cum în mod pipăit netemeinicia şi chiar imposibilitatea teoriei d-lui Du Bois Reymond şi a întregii şcoli grupate în jurul misticismului sceptic, închis cu celebrele cuvinte: *Ignoramus – Ignorabimus*“[2]. *Convorbirile literare* nu lasă atacul lui Michăilescu fără ripostă. În 1893, revista publică – în chip de răspuns – articolul lui C. Rădulescu-Motru (care îşi face cu acest articol debutul publicistic) *Cauzalitatea mecanică şi fenomenele psihice,* de fapt o simplă recenzie – foarte critică – a lucrării lui Michăilescu: „Un exemplu de un aşa avânt juvenil ni se pare a fi cartea d-lui, Şt. C. Michăilescu *Introducere în psihofizică,* un răspuns contradictoriu teoriilor susţinute de Emile Du Bois-Reymond.“ Şi mai departe: „Învinovăţirea noastră priveşte punerea problemei însăşi; noi învinovăţim pe d-nu Michăilescu a nu fi răspuns, a nu fi răspuns deloc lui Du Bois-Reymond, ci alături, a-şi fi pus singur cestiunea după plac“. Urmează o lungă expunere a teoriei lui Du Bois-Reymond, autorul socotind că în acest fel poate combate mai bine punctul de vedere materialist al lui Michăilescu („Cititorii îşi vor putea face singuri răspunsul la cartea d-lui Michăilescu din compararea amândorora“[3]).

2. Chiar în timp ce îşi încrucişa spada cu adversari ca cei din grupul lui Hasdeu, sau cu cei din preajma lui Macedonski, junimismul vede ridicându-se un adversar nou. Va fi cel mai

---

[1] Ştefan C Michăilescu, *Introducere în psihofizică*, Bucureşti, 1892.

[2] *Op. cit.*, p. 317

[3] C Rădulescu-Motru, *Cauzalitatea mecanică şi fenomenele psihice*, *Convorbiri literare,* 1893, p 42-43.

tenace şi de temut, punând junimismul într-o dificultate serioasă. Este vorba, bineînțeles, de direcția *Contemporanului,* inaugurată de tânăra mişcare socialistă românească. Şi, element inedit, junimismul nu numai că va primi atacul în domeniul în care se considera invulnerabil – estetica şi critica literară –, dar are surpriza de a se vedea pus în postura, până acum inimaginabilă, de orientare vetustă. Era, într-adevăr, o ipostază inedită pentru junimism care se prea obişnuise – timp de peste două decenii – să-şi tot țintuiască adversarii sub acuza de scleroză şi anacronism.

Strălucirea modernității şi a spiritului inovator ale junimismului de altădată pălise atât de mult încât acum trebuia să demonstreze, în bătălii dificile, că nu e vetust şi nici ieşit din uz. Dar nu izbutea să convingă. Oricum, de la ofensiva de odinioară („izbirea unui întreg curent periculos“) junimismul trecuse acum la apărare. Iar contraatacurile nu ajuneau să atingă cotele de eficiență prevăzute. O modificare – de importanță decisivă – se petrecuse. Şi ea era hotărât potrivnică junimismului.

*

Noua orientare se va dovedi a fi adversară junimismului pe toate planurile sau, mai bine, în cele esențiale. Nu numai în cel al esteticii şi criticii literare, dar şi în cel politic. E drept că şi adversarii mai vechi (Hasdeu, de pildă, sau V. A. Urechia) cumulau aceste adversități. Dar acum, noua orientare beneficia, şi sub raport politic, de aura opiniei total novatoare. Idealurile socialiste, înțelegeau bine şi liderii junimişti, atingeau radicalitatea, depăşind, prin ceea ce postulau, ordinea existentă pe care liberalii (chiar aripa rosettistă) o acceptau pentru a o asana. Cronologic, deci, înainte de a fi trebuit să înfrunte direcția culturală şi estetică a *Contemporanului,* junimismul s-a ridicat împotriva socialismului. Cu formația lor ideologică şi apartenența politică, era de aşteptat ca fruntaşii junimişti să se

declare din capul locului drept antisocialişti fervenţi. Se formaseră în ambianţa ideologico-politică conservatoare, potrivnică spiritului revoluţionar, erau antiliberali şi antiradicali şi, în consecinţă, vedeau în mişcarea socialistă un inamic primejdios. Maiorescu – semnificativ – şi-a început activitatea lui îndrăgită de conferenţiar cu o diatribă antisocialistă (*Despre socialism şi comunism*) rostită la 29 septembrie 1859 la Bucureşti la Colegiul Sf. Sava. Cu toate acestea, cunoştinţele junimiştilor despre ideologia socialistă, despre marxism erau, de fapt, cu totul sumar obţinute, de regulă din lectura lucrărilor de a doua mână, elaborate de prelucrători şi vulgarizatori. Şi în 1873, Maiorescu, meditând asupra problemelor ridicate de ceea ce se numea comunism, se întreba: „Unde e legea comuniştilor ? Şi ce s-ar întâmpla, când averea ar fi împărţită astfel, fără drept de moştenire şi fără proprietate privată, şi oamenii ar fi lăsaţi numai în voia instinctului fără frâu ?"[1] Nu se poate spune că această observaţie trece cu mult peste linia obişnuită a acuzaţiilor de toată mâna aduse socialismului. Ba chiar ar trebui notat că de aici reiese limpede că pentru Maiorescu şi ai lui ideologia socialistă era asimilată curentelor de opinie egalitare, fără a putea face cuvenitele distincţii şi disocieri.

Mai târziu, constatând vigoarea politică a partidelor socialiste în ţările Europei, junimismul îşi modulează punctul de vedere. Va admite existenţa acestor partide *acolo* ca o realitate determinată de cauze socio-economice locale, dar se respinge raţiunea unei mişcări socialiste în România. Aici socialismul ar fi fost ca întreaga suprastructură modernă, o intolerabilă plantă de import, care trebuia combătută cu înverşunare. În junimism mişcarea socialistă românească avea un duşman neîmpăcat care îşi documenta ostilitatea cu „înalte" argumente ideologice. În 1883 junimistul Petre Missir a publicat în *Convorbiri* studiul

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol I, p. 208.

Socialiştii noştri şi Karl Marx (Gherea avea să-i răspundă, usturător, în 1884, cu studiul, în broşură, *Karl Marx şi economiştii noştri*, demonstrând ignoranţa perfectă a lui Missir nu numai în ale socialismului, dar şi în domeniul economiei politice pe care profesorul ieşean o preda totuşi studenţilor la Universitate). În acest studiu Missir menţiona şi el opinia potrivit căreia la noi socialismul ar fi de domeniul modei („În anii din urmă a străbătut şi la noi propaganda ideilor socialiste“). Contestă raţiunea existenţei socialismului în România pentru că la noi nu se poate semnala „contrastul dintre muncă şi capital“ într-un grad „atât de mare încât clasa muncitoare să fie nevoită a-şi răpi existenţa ei din mâinile închise a capitalului centralizator şi organizat“.[1] Peste un deceniu acelaşi punct de vedere îl găsim exprimat de Maiorescu (nu ar trebui desigur să se înţeleagă de aici că liderul Junimii relua opiniile lui Missir; de fapt profesorul ieşean de economie politică relua un punct de vedere de uz comun printre membrii societăţii. Iar în procesul configurării acestei concepţii, liderii au îndeplinit rolurile hotărâtoare). Îl găsim în textul unei conferinţe publice rostite în 1892 la Ploieşti. Se intitula *Condiţiunile progresului omenirei* şi, printre altele, se afirma: „În Europa occidentală socialismul are menirea lui: ca produs al unei societăţi culte, înaintate, unor societăţi ce se găsesc în starea de bărbăţie, socialismul e de înţeles acolo, dar n-are ce căuta la noi, cari ne găsim încă în stare de copilărie. La noi, în sfârşit, socialismul ar fi o plantă exotică“. Fireşte, Gherea a replicat şi acestui punct de vedere[2], reluând teze din studiul său *Ce vor socialiştii români* (1886), demonstrând că mişcarea socialistă are raţiunea de a exista în ţara noastră „pentru că sunt condiţiunile interne şi externe cari îi pregătesc terenul“. Iar

---

[1] P. Missir *art. cit.*, în rev cit.. 1 decembrie 1883, p. 338.

[2] Răspunsul lui Gherea (ca şi rezumatul conferinţei lui Maiorescu) a apărut în publicaţia ploieşteană *Democraţia socială*.

argumentaţia, amintind-o pe aceea din acel prim program al socialismului românesc redactat de Gherea în 1885-1886, era ireproşabilă, chiar dacă în altă parte exagera rolul factorilor externi: „Când clasele dominante europenizează ţara noastră, când ele lucrează pentru introducerea industriei, când introduc maşini în ţară, când formează bănci de credit, când proletarizează ţărănimea noastră etc, ele lucrează pentu a pregăti terenul socialismului; iar socialiştii convinşi introduc numai factorul conştiinţei, luminează şi explică ceea ce se petrece în viaţă şi organizează acele forţe pe care însăşi viaţa contemporană le formează, înşişi potrivnicii socialismului le pregătesc"[1].

Cum se ştie, adversitatea junimismului faţă de mişcarea socialistă şi idealurile care o animau nu s-a consumat numai în planul polemicii de idei. Junimiştii au fost oameni politici şi în această calitate erau scandalizaţi de relativ rapida dezvoltare a mişcării socialiste, de ecoul şi prestigiul ei în lumea intelectuală, cu deosebire în tineretul studios şi învăţătorime. La guvern sau în opoziţie preocuparea pentru adoptarea unor măsuri care să stăvilească „lăţirea socialismului" se dovedeşte a fi o constantă. În martie 1881, Maiorescu, deputat, interpela guvernul despre agitaţiile socialiste din Iaşi dirijate de ideologia „pe care o cred foarte primejdioasă, pentru că este otrăvitoare pentru spiritul public şi mai ales pentru tinerime" (de fapt era vorba de proiectul sărbătoririi unui deceniu de la proclamarea Comunei din Paris. Sărbătorirea nu a mai avut loc pentru că autorităţile i-au arestat pe organizatori, unii dintre ei – printre care şi doctorul Russel – fiind expulzaţi, iar Const. Mille, iniţiatorul sărbătoririi, a fost exclus din universitate[2]). Maiorescu cerea

[1] Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed cit., p 382.

[2] Vezi Tiberiu Avramescu: *Const. Mille, Tinereţea unui socialist*, Editura Politică, 1973, p 90-116, şi lucrarea noastră. *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, 1977, p. 31-35

măsuri drastice: „Aş voi, prin urmare, să obţin de la guvern o declarare mai lămurită şi mai precisă decât s-a dat până acum, dacă a luat măsurile necesare prin care să se stăpânească acea credinţă din spiritul public şi din contră să se ştie bine că orice încercare revoluţionară va fi pedepsită"[1]. Pe marginea aceloraşi incidente din Iaşi care demonstrau, într-adevăr, realitatea tinerei mişcări socialiste din capitala Moldovei s-a grăbit să se rostească şi liderul grupării politice junimiste, Petre Carp. În şedinţa Camerei se arată îngrijorat foarte pentru că „suntem bântuiţi de o boală socială pe care trebuie s-o lecuim", reclamând unitatea forţelor, întrucât e necesar „să arătăm că în momentele grave ţara întreagă, conservator şi liberal, şi-au făcut datoria"[2].

În 1888, venind la guvern, junimiştii sunt în măsură să adopte măsuri pentru stăvilirea activităţii mişcării socialiste. În obiectiv era tot activitatea propagandistică a tinerilor intelectuali socialişti din Iaşi care, după absolvirea universităţii, erau profesori şi învăţători prin judeţele Moldovei sau în şcolile ieşene, îşi continuau activismul militant oriunde se aflau şi fuseseră denunţaţi că au pătruns – cu propaganda – la sate. Cum tocmai atunci izbucniseră în judeţele din preajma Bucureştilor răscoalele ţărăneşti, guvernanţii ca şi opoziţia s-au alarmat adoptând decizii ferme. Interpelat în Senat în legătură cu propaganda desfăşurată prin unele sate din judeţul Bacău de unii profesori socialişti, T. Maiorescu, în calitatea sa de ministru al cultelor şi instrucţiunii, declară: „Agitaţiuni socialiste cari din domeniul unei concepţiuni, unei argumentări teoretice, unui ideal de stat, pentru care este liber oricine să şi-l formeze, ar trece la o manifestare practică care violează legile şi regulele de stat stabilite, nu se pot tolera... În ceea ce mă priveşte nu voi

---

[1] T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. I, 1895, p. 500-501.

[2] P. P. Carp, *Discursuri*, I, p. 239

tolera cât voi sta pe această bancă nici o agitare socialistă". În culpă, printre alții, era profesorul suplinitor D. A. Teodoru (cel care va deveni între 1907-1910 nu mai puțin decât secretar general al Ministerului Instrucțiunii în vremea ministeriatului lui Spiru Haret), care și-a desfășurat activitatea agitatorică printre țărani. Aceasta i se părea ministrului junimist un adevărat scandal. „Pe d. Teodoru, care este numai suplinitor, îl voi depărta imediat de la locul ce ocupă" pentru că „d. Teodoru a luat petițiuni scrise de socialiști pentru țărani, tipărite în formular, pentru a cere pământ, și a adunat în sărbători țăranii dinprejur la sine și le-a spus cum să agite pentru obținerea de pământ. Și un fapt care pentru mine este deosebit de grav, se mai zice că acest profesor întrebuințează școlarii săi din gimnaziu pentru lățirea acestei propagande"[1].

Documentele dovedesc că ministrul instrucțiunii în funcțiune nu și-a limitat rigoarea antisocialistă la aceste declarații oficiale. A dispus efectuarea unor investigații discrete pentru depistarea culpabililor, indicând și deciziile pe care le socotea utile. La 15/27 decembrie îi scria prietenului său ieșean I. M. Melik însărcinat cu funcțiuni oficiale în ale învățământului la Iași: „Știi că suntem amândoi îngrijorați de lățirea mișcării socialiste și că trebuie să o înfrânăm printre învățători". Și mai încolo: „a) Chiriță trebuie schimbat; știu acum că ia bani pentru propuneri de numiri; afară de aceasta nu a raportat nimic, nu a luat nici o măsură contra numeroșilor socialiști-învățători din Iași. Pe cine îl propui revizor de Iași-Vaslui, om energic, aprig contra socialiștilor, și cu minte ? La nevoie îi pot spori salariul. *Trebuie să știe orice învățător în mod neîndoios că este dat afară dacă face socialism...* c) Ce măsuri propui (vorbește cu toți amicii) în contra socialismului din Școala Normală Superioară ? Să împuținez

---

[1] T. Maiorescu, Discurs rostit la 14 ianuarie 1889, în *Discursuri parlamentare,* vol IV, 1904, p. 172, 174, 175, 183-184.

locurile acolo ? o desfiinţez ? Să numesc alţi repetitori ?... f) Cum e Meissner şi de ce ies învăţătorii lui normalişti socialişti ? Să-l schimbi, sau vorbeşte tu cu el întâi şi vezi ce impresie îţi face cu socialismul ? [...] i) Cum stă Romanul în pivinţa socialismului şi ce măsuri trebuiesc luate ? Vorbeşte tu cu revizorul de acolo în această privinţă, chemându-l la Iaşi. E teamă de o răscoală la primăvară şi trebuie prevenite, cât putem noi, din partea învăţătorilor. Cum vezi, e vorba de o chestie foarte serioasă, la care trebuie să lucrăm în diferite puncte şi în mod sistematic. Chibzuieşte-te şi cu amicii siguri şi propune-mi toate ce le credeţi nimerite"[1] (s.n.). O bună parte din aceste propuneri au devenit decizii drastice.

Obiectivitatea ne îndeamnă să consemnăm şi un fapt – deloc minor – care evidenţiază urbanitatea comportamentului ministrului în funcţiune chiar în acest episod de o încrâncenată campanie antisocialistă. Cum prigoana era în toi iar Gherea publicase numai cu doi ani înainte vestitul său articol antimaiorescian *(Către dl. Maiorescu)* care – se ştie – l-a supărat mult pe conducătorul Junimii, la instalarea guvernului Th. Rosetti în Bucureşti s-a răspândit zvonul că Maiorescu va dispune expulzarea lui Gherea din ţară (Gherea nu era încă naturalizat). Anton Bacalbaşa, alarmat, ca toţi fruntaşii socialişti, de lovitura fatală care ar fi fost administrată mişcării, s-a grăbit să vină la Ploieşti, comunicându-i vestea lui Gherea. Într-o consfătuire rapidă s-a hotărât ca Gherea să-i ceară urgent o audienţă lui Maiorescu pentru a-i sonda intenţiile. Audienţa i-a fost acordată neîntârziat. La întrebarea lui Gherea, ministrul i-ar fi replicat că deşi conservatori, junimiştii sunt mai liberali decât chiar liberalii şi nu vor expulza oameni pentru scrierile lor, chiar dacă ating persoana particulară a unui ministru. (I-a reproşat numai

---

[1] În vol. *Junimea şi junimiştii* (ed. de I. Arhip şi D. Vacaru), Editura Junimea, 1973, p. 30-34.

expresia de „avocat în literatură“, utilizată de Gherea în articolul polemic; drept care în vol. I din *Studii critice* autorul a făcut rectificarea cuvenită)[1]. Nu numai că expulzarea nu a avut loc, dar în mai 1890 (deci în timpul guvernului Th. Rosetti), printr-o procedură de urgență și cu dispensă de stagiu – inițiator a fost G. Panu – Gherea a obținut împământenirea[2] (raportor a fost M. Kogălniceanu), cu acordul știut al guvernului și al lui Maiorescu în mod special. Duiliu Zamfirescu îi amintea protectorului său în noiembrie 1898: „Îmi aduc aminte numai că Dvs. ați sprijinit pe Gherea, în Cameră, la indigenat, – ceea ce mi s-a părut foarte frumos“[3].

Dar această eleganță în civilitate, am spune cavalerească, de a nu elimina (prin expulzare) un adversar care era, indubitabil, cel mai periculos pentru junimism, nu înseamnă deloc că intransigența sa antisocialistă s-ar fi domolit în vreun fel. Documentele care au rămas de la liderii junimiști (aici includem și *Jurnalul* lui Maiorescu), luările lor de atitudine oficială demonstrează grija atentă cu care urmăreau evoluția mișcării socialiste, activitatea conducătorilor ei. Simptomatică ni se pare opinia lui Maiorescu care considera – în prefața la vol. V din *Discursuri parlamentare* –, că pericolul mișcării socialiste trebuie mai ales căutat în activitatea sa în problema țărănească („primejdios prin fermentul de agitări țărănești“). Cauzele răscoalelor țărănești din 1907 au fost, de asemenea, reduse la acțiunile propagandistice ale militanților socialiști în rândurile

---

[1] Cf. I. Negreanu (fost administrator la *Adevărul)*, *Amintiri*, *Adevărul literar și artistic*, an IX, nr. 494, (25 mai) 1930. Informație oferită cu amicală bunăvoință de Tiberiu Avramescu, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[2] Vezi C. Dobrogeanu-Gherea, *Corespondență* (ediție de Ion Ardeleanu și Nicolae Sorin), Editura Minerva, 1972, p. 341.

[3] E. Bucuța, *op. cit.*, p. 211

țărănimii. „Autorul acestor rânduri – scrie Maiorescu în prefața amintită – a atras de la început, printr-o interpelare în Senat, luarea aminte a oamenilor politici asupra gravității acestui compromis (alianța dintre liberali și socialiști la alegerile comunale din Iași în noiembie 1893, n.n.) în care vede și astăzi una dintre cauzele răscoalelor țărănești izbucnite în primăvara anului 1907 ale căror premergătoare au fost mișcările ațâțate în câteva districte din Muntenia prin cluburile socialiste de la sate imediat după alegerile de la noiembrie 1898."[1]

3. Adversarul acesta politic – tânăra mișcare socialistă – se va demonstra, așadar, a fi și oponentul principal al junimismului în domeniul ideologiei și criticii literare, adică într-un plan în care până acum Junimea fusese cu adevărat invulnerabilă. Cum se știe, apariția *Contemporanului* a fost primită favorabil de *Convorbiri.* O recenzie din septembrie 1881, datorată, probabil, lui Miron Pompiliu (deci la nici trei luni după apariția, în iulie, a *Contemporanului)* primea foarte bine noua publicație: „*Contimporanul* din Iași sub redacțiunea d-lor Nădejde, Speranță și Const. Mille ar avea aerul unui ziar socialist. Totuși nu este așa. Se ocupă de răspândirea noțiunilor științifice... Pe lângă aceasta conține și literatură și anumite novele, poezii și anecdote populare... Partea cea mai de seamă a revistei este însă fără îndoială critica cărților didactice făcută în cunoștință de cauză..."[2] Și în 1884, *Convorbirile,* prin Miron Pompiliu, recenza lucrarea directorului *Contemporanului (Gramatica română),* spunând: „cartea d-lui Nădejde este de o valoare și de-un folos însemnat"[3]. Această primire favorabilă e cu totul explicabilă. Revista și-a impus de la început să se prezinte în lume ca o

---

[1] T. Maiorescu, *Istoria contimporană a României*, p 391.

[2] *Convorbiri literare,* an XV, nr. 6 (septembrie), 1881, p. 236-238.

[3] *Ibidem*, an. XVIII, nr. 1 (martie), 1884, p. 38.

publicație științifico-literară în care propagarea ideologiei socialiste să fie, deocamdată, evitată. „Se spera – explica peste decenii Sofia Nădejde – că, cultivându-se mai întâi spiritele, acestea vor deveni mai receptive și pentru ideile sociale mai înaintate“[1]. Motivația indicată de Sofia Nădejde nu e lipsită, cel puțin parțial, de temei. Într-adevăr, noutățile științifice comentate aici au cucerit tineretul studios, captându-i adeziunea spre idealurile socialiste. Dar lucrurile erau atunci mult mai complicate. Tinerii intelectuali care au pregătit revista din strada Sărăriei considerau (așa a povățuit și Gherea) că e mai cuminte pentru destinul publicației (la fel s-a pocedat și cu *România viitoare* din 1880) să nu „afișeze“ convingerile socialiste. Ascunzâdu-și o vreme adevărata identitate, putea obține toleranța oficialității și, deci, garanții pentru supraviețuire. Cu un asemenea profil, firește că relațiile cu *Convorbirile* puteau fi onorabile. Mai ales că, prin fizionomia întregii publicații, și unele dintre direcțiile ei de atac se realizaseră ca practicabile puncte de contact. *Contemporanul* populariza teoriile evoluționiste moderne, îi cita la loc de cinste pe Darwin, Spencer, Haeckel, Büchner, Virchow, comenta avizat manualele didactice demonstrând – unde era cazul – erorile și împrumuturile nemărturisite, ducea o bătălie necruțătoare împotriva plagiatului și a tuturor „monstruozităților științifice“. Or aceste „obiective obsesive“ ale *Contemporanului* erau și ale revistei junimiste. Bunele raporturi se vor deteriora însă, fatal, mai târziu, când popularizarea științei va fi însoțită cu propagarea și comentarea doctrinei socialiste (sociologie, economie politică, filozofie), iar publicația socialistă nu pregetă să dezvăluie că are curajul de a propune o nouă direcție și în ideologia literară, înfruntându-l deschis chiar pe Maiorescu[2].

---

[1] Sofia Nădejde, *Amintiri*, *Adevărul*, nr. 15 737 din 5 mai 1935.

[2] Despre etapele revistei *Contemporanul* și semnificațiile mișcării culturale pe care a inaugurat-o, vezi lucrarea noastră *Curentul cultural*

Prima ridicare de spadă e îndreptată, aşadar, împotriva lui Maiorescu, iar Gherea e cel care îşi asuma responsabilitatea înfruntării. E drept că, în 1882, Sofia Nădejde îndrăznise, cea dintâi, în *Contemporanul,* să polemizeze cu liderul Junimii (în articolul *Răspuns d-lui Maiorescu în chestia creierului la femei*). Dar acesta era un articol pe o temă specială, curajos în apărarea egalităţii femeii. Precedentul din 1882 are deci o semnificaţie cu totul limitată. Adevărata înfruntare, pe un front central şi care se anunţa larg, este articolul polemic al lui Gherea din 1886. Să menţionăm deocamdată că anul 1886 înregistrează, pe acest plan, şi alte atacuri antimaioresciene. Imediat după articolul lui Gherea în *Voinţa naţională* din 19 octombrie (unde era prim redactor fostul junimist N. Xenopol) apare articolul *Contrazicerile d-lui Maiorescu* în care se relevau pe lângă unele antinomii în declaraţiile politice ale liderului junimist şi aceea de ordin estetic la care se referise şi Gherea (a fost, de fapt, împrumutată din articolul acestuia). Cum Maiorescu a răspuns (în *România liberă)* articolului din ziarul liberal şi acesta revine cu *Răspuns d-lui Maiorescu* (a mai urmat încă un schimb de replici între cele două gazete), iar N. Xenopol adună toate aceste articole polemice în broşura *Contrazicerile d-lui T. Maiorescu*, publicul interesat putea încerca sentimentul că asista la o campanie antijunimistă. Ceea ce nu era tocmai departe de adevăr. Dar şi în acestă campanie, Gherea are privilegiul întâietăţii.

Obiectul special al contradicţiei semnalate de Gherea în opiniile estetice maioresciene (aşa cum apărea în eseurile

---

de la „Contemporanul“, Editura Minerva, 1977. De asemenea: Savin Bratu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Contemporanul şi vremea lui,* ESPLA, 1959; I. Vitner, *Literatura în publicaţiile socialiste şi muncitoreşti* (1880-1900), EPL, 1966; G. C. Nicolescu, *Şcoala literară de la „Contemporanul“*, Editura Tineretului, 1967; Adriana Iliescu, *Revistele literare la sfârşitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, 1972.

Comediile d-lui Caragiale şi *Poeţi şi critici)* e prea ştiut pentru a-l mai expune în detalii. În dispută era conceptul de impersonalitate a creatorului în momentul contemplării şi recreerii artistice ca o condiţie esenţială a artei (afirmat în articolul despre Caragiale) şi ideea că în actul transfigurării, al exprimării trăirilor, artistul e personal (precizat în articolul despre Alecsandri). S-a spus că aşa-numita contradicţie semnalată de Gherea ar fi fost închipuită pentru că ignora dubla semnificaţie a termenului „impersonalitate". Artistul este, într-adevăr, impersonal, până la uitare de sine în actul contemplării obiectului şi e forţamente personal în momentul recreerii acestuia. Să admitem că argumentarea lui Gherea se sprijinea, fragil, pe această ignorare a dublei semnificaţii a conceptului pe care îl considera utilizat inconsecvent de adversarul său. Dar se reduce intervenţia lui Gherea din iulie 1886 la dezvăluirea acestei inconsecvenţe în utilizarea aparatului conceptual ? Şi se anulează ea – de îndată ce stabilim că antinomia în chestiune nu e tocmai justificată ? Lectura atentă a textului, eliberat de prejudecăţi hagiografice sau detractoare, demonstrează că, de fapt, semnificaţia acestui eseu al lui Gherea trebuie căutată dincolo de obiectul strict al controversei.

E adevărat că oralitatea stilistică a lui Gherea e aici prea necontrolată şi, lăsată fără frâu, dă o nepotrivită notă de domesticitate unei dezbateri de idei, că exprimarea e nu o dată nefericită[1] şi terminologia nepotrivită, că unele enunţuri şi

---

[1] Dealtfel, nu trebuie să ne sfiim s-o recunoaştem Gherea, stabilit în România în 1875, unde, practicând meserii care au trecut de la cea de pavator la aceea de restaurator la Ploieşti, a învăţat trudnic limba română Primele sale articole – debutul semnat e din 1883 – au fost stilizate de prieteni Cunoscătorii, ca de pildă Const. Graur, au precizat că multe dintre pasajele strident „populare" (ca acela cu „Madama Estetica") nu i se datoresc autorului, ci lui I Nădejde, care avea opiniile sale despre stil şi le-a aplicat, fără menajamente, în studiile lui Gherea.

demonstrații parțiale sunt erodate de exagerare sau de vicii de apreciere. Dar tot atât de adevărat e faptul că aici Gherea aduce pentru prima oară la noi în discuție câteva probleme de estetică și ideologie literară cu adevărat moderne care vor deveni teme pivot în înfruntarea dintre cele două școli. Am spus că, de fapt, dincolo de conceptul impersonalității – cu sfera sa specială de semnificații – Gherea ridica în articolul său problema raporturilor estetic-etic, estetic-istoric. Era o chestiune cu adevărat importantă, admisă de estetica modernă. Și tocmai *această* chestiune se constituia în obiectul adevărat al disputei. În intervenția polemică a lui Gherea importantă este dezvăluirea faptului că esteticul, dincolo de autonomia sa relativă, e expresia unei epoci date („mijlocul social"), că artistul a fost modelat într-un climat spiritual anume și că aceste sigle specifice își vor imprima, fatal, pecetea pe structura genuină și irepetabilă a operei. Cine ar putea nega justețea acestui punct de vedere rezonabil și modern ?: „Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul (citește mediul, n.n.) în care trăiește, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află și de aceea lucrările sale, subiectele ce vor alege, felul cum le va lucra, vor purta pecetea mijlocului social ce înconjoară pe artist. Căci, pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei pe care o crede sfântă și bună. Pentru o asemenea lucrare i-a lipsit inspirația, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părțile de râs pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor..."[1]. Această demonstrație,

---

O dovedesc lămuritor și scrisorile sale din excelentul volum de *Corespondență* publicat la Editura Minerva de Ion Ardeleanu și Nicolae Sorin, precum și articolul lui Const. Graur despre Gherea din *Portrete socialiste*, 1936.

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ESPLA, 1907, vol. I, p. 31.

cuminte şi dreaptă, cuprinde în sine, într-o exprimare nu tocmai în întregime pedestă, toată semnificaţia intervenţiei lui Gherea. Artistul, ca om al cetăţii (şi al unei cetăţi anume, dintr-un timp istoric determinat), va încerca emoţii intense, cu totul particulare (personale) faţă de marile probleme ale timpului său, ale concetăţenilor săi. De aceea „patriotismul, ca şi oricare altă manifestare a vieţei individuale şi sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică". Eticul şi istoricul (politicul) sunt deci componente ale sferei esteticului.

E drept că Gherea, ca adept al şcolii istoriste în estetică şi potrivnic vechilor puncte de vedere înglobate în ceea ce numea „estetica metafizică", a trecut prea repede peste conceptul „impersonalităţii" în artă, altfel spus a raportului dintre general şi particular, a tipizării în procesul creaţiei artistice. Nu vom relua aici ceea ce am notat într-un alt capitol despre structura şi semnificaţia acestui concept şi a acestor raporturi. E necesar numai să se spună că nu în aceste erori de interpretare trebuie căutată esenţa primei intervenţii polemice antimaioresciene venită din partea lui Gherea. (Dealtfel, mai târziu, în 1895 avea să-şi precizeze remarcabil opinia despre impersonalitatea în artă aducând corective, modulări şi clarificări necesare.[1]) Dar şi

---

[1] E vorba de eseul despre Leconte de Lisle în care nota: „Ceea ce Leconte a proclamat e teoria comună întregei literaturi realiste: impersonalitatea în artă. Prin impersonalitate nu se înţelege că artistul să nu puie nimic din el în opera lui, căci aceasta ar fi imposibil... Dar în opera de artă unde artistul creează cu inima lui, unde sunt sentimente iar nu idei, poate fi oare vorba de o operă artistică obiectivă, care să nu fie exprimarea personalităţii autorului ? Prin impersonalitate se înţelege puterea de a ieşi din sine însuşi, darul de a înţelege, de a simpatiza în alte suflete, de a da o formă exactă, reală naturii şi civilizaţiilor pe care poetul le descrie şi aceasta în opoziţie cu literatura romantică care nu-i decât expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul plimbat prin

acum – la trei ani după *Contraziceri* şi la doi ani după răspunsul lui Gherea din *Literatură şi ştiinţă* – se păstrau încă serioase, esenţiale deosebiri între opiniile celor doi adversari. Şi acestea proveneau, bineînţeles, din caracterul opozit al concepţiilor estetice împărtăşite de cei doi polemişti. Ponderea ei se află, o vom repeta din nou, în relevarea legitimităţii raporturilor dintre estetic şi factorii consubstanţiali (etic, istoric), a locului acestor factori în structurile esteticului. Şi acest punct de vedere era, incontestabil, novator în estetica şi ideologia literară românească a timpului, chiar dacă, acum, în 1886, Gherea rezolva prea mecanic relaţia etic-estetic („una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiţii: înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul").

E curios că Maiorescu, după o tăcere de şase ani, răspunzând cu *Asupra personalităţii şi impersonalităţii poetului* (integrat, în acelaşi an 1892, în eseul *Contraziceri,* care a fost inclus, astfel, în vol. III din noua ediţie, în trei volume, din *Critice),* îşi concentrează atenţia asupra unor formale chestiuni de logică şi psihologie. Singura chestiune căreia concede să-i acorde un spaţiu ceva mai mare este impersonalitatea în artă şi, prin derivaţie, conceptul de tipic. Dar ocoleşte cu totul aspectele esenţiale din articolul lui Gherea care îi era adresat („Către dl. Maiorescu"), nemulţumindu-şi prietenii literari şi elevii. (Gherea a avut dreptate să constate în replica sa că „întregul răspuns se referă la două expresii şi o contrazicere" şi că, de aceea, „articolul meu în mare parte ar rămâne neatins.") În 1893, în primul volum (număr) din publicaţia întemeiată de Gherea,

---

toate latitudinile şi în care a rezumat o întreagă natură" (art. cit apărut în *Lumea nouă*, din 1895, nr. 68, 82. Apud *Asupra criticei*, ediţia M. Iorgulescu, 1973, p. 161-162).

Literatură şi ştiinţă, acesta îi răspunde lui Maiorescu cu studiul *Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice.* Ca şi răspunsul lui Maiorescu, replica lui Gherea e şi ea neconvingătoare, procedând, întocmai ca adversarul său, prin digresiune şi ocol. Gherea adoptă maniera propusă (sau impusă) de preopinent, se afundă în înfăţişarea teoriei noţiunilor, în definirea emoţiei (după Henry Maudsley), în problemele cuantificării predicatului (după Hamilton şi Mill), voind să-i demonstreze lui Maiorescu (care decisese atât de superior „las-o mai domol unde nu te pricepi") că stăpâneşte deplin cunoştinţele de logică şi psihologie şi că pe acest teren pot discuta pe poziţii de competenţă egală. Greutatea replicii lui Gherea trebuie însă căutată în final, unde reaşază polemica pe poziţiile esenţialmente opozite ale celor două orientări estetice („Apoi tocmai aici e miezul chestiei, miezul polemicei") pe care criticul le precizează din nou, limpede şi lămuritor: „D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemţită de metafizicienii nemţi. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o şi a acreditat-o în ţara noastră, ceea ce dealtminterelea e foarte natural. D. Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme, estetica ştiinţifică mai nu exista. Încât priveşte acreditarea acestei teorii şi dominarea ei până în timpul din urmă, aceasta e iarăşi natural, având în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar şi estetic în ţara noastră, pe de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar oricât de mult talent ar fi avut d-sa, oricât de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poţi face alte aplicaţiuni, decât acelea pe cari le-a făcut în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare.* E de netăgăduit că d. Maiorescu a făcu un mare serviciu literaturei române, dar aceasta se datoreşte propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greşită. În contra acestei teorii metafizice şi a aplicaţiunilor sale m-am ridicat eu când am scris articolul meu *Personalitatea şi morala în artă.* Eu

am pornit din punctul de vedere al esteticii ştiinţifice moderne, o ştiinţă care, deşi în formaţiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta până la evidenţă cât de naivă şi antiştiinţifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă la Platon, fie şi în forma ei ulterioară la metafizicii nemţi, francezi etc. Deci, încă o dată, aici e chestia: în lupta acestor două teorii şi nu aiurea."[1] Aşadar, cu un gest decis şi sigur pe sine, Gherea readucea dezbaterea polemică la stadiul din 1886, avertizându-l pe Maiorescu că, deocamdată, prin ceea ce a replicat în 1892, „nu e în chestie" deloc, invitându-l pe profesor să reia, calm şi la obiect, discuţia în jurul problemelor esenţiale. (La o tonalitate calmă şi, evident, mai deferentă, lui Maiorescu i se servea replica pe care o expediase el, atât de dur, în 1873, colaboratorilor *Revistei contimporane.)* Junimismul nu va ocoli înfruntarea. Dar va fi angajată nu de profesor, ci de tinerii săi elevi, sub controlul dirijat al maestrului.

*

Dar până a se porni, din 1893 încolo, ostilităţile între cele două orientări, direcţia *Contemporanului*, prin Gherea, se afirmase spectaculos şi cu temeinicie. Din 1885, când a debutat în critica literară, Gherea a publicat intens (avea atunci la dispoziţie tribuna *Contemporanului)* studii de directivă critică sau estetică şi de analiză critică propriu-zisă. Amintim dintre cele dintâi: *Decepţionismul în literatura română*, *Direcţia „Contemporanului"* (devenită în volum *Tendenţionismul şi tezismul în artă)* (1887), *Ceva despre clasicism şi romantism* (1888), *Asupra criticii metafizice şi celei ştiinţifice, Cauza pesimismului în literatură şi viaţă* (1891). Iar dintre studiile analitice – unele, prin intenţie, veritabile micromonografii,

---

[1] *Art. cit.*, în ed. cit., p. 211.

amintim cele consacrate lui Eminescu (1887), Caragiale (1885, 1890, 1891), Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu (1890) (studiul despre Coşbuc va apărea în 1897) şi câteva eseuri despre mari scriitori ruşi aproape neştiuţi la noi: Turgheniev, Tolstoi. În sfârşit, i-au apărut două volume de studii (1890, 1891), dense şi cu sumare bogate, pe marginea cărora s-a discutat mult în mai toate publicaţiile vremii, stârnind interes şi opţiuni. Cu excepţia studiilor în care polemiza cu cei însărcinaţi de Maiorescu să-l atace şi a celui – excepţional ca semnificaţie – *Dl. Panu asupra criticei şi literaturei,* a câtorva eseuri (cel despre Leconte de Lisle, cel intitulat *Critici volintiri*), practic activitatea de critic a lui Gherea se încheiase la data când, din 1893, polemica dintre cele două orientări a luat proporţii. (Dealtfel, de prin 1896 încolo bibliografia operei lui Gherea nu mai are de semnalat lucrări de critică sau estetică.)

Aşadar, în 1892, când Maiorescu s-a decis, în sfârşit, să-i răspundă lui Gherea, acesta era una dintre marile personalităţi critice ale epocii, cu o autoritate recunoscută, stimat şi iubit (chiar în cercurile scriitoriceşti). Izbutise, în cinci-şase ani, să producă în mentalitatea estetică şi critică a timpului o profundă mutaţie, propunând şi impunând o orientare structural înnoitoare. Şi dacă, din păcate, ea a fost lipsită de pleiada de scriitori care să dea strălucire literară noului curent[1], acesta a impus o altă concepţie estetică, o altă ideologie literară şi a inaugurat, fără putinţă de revenire, o altă înţelegere despre actul critic. Curentele literar-culturale ivite după 1900 (sămănătorismul şi poporanismul) se vor revendica (tacit sau mărturisit) din ideologia literară aşa cum a fost structurată de Gherea, iar

---

[1] Se repeta, invers, nenorocul generaţiei paşoptiste; aceştia nu au avut parte de un critic, curentul de la *Contemporanul* se bucura de o personalitate critică dar era lipsit de scriitori de valoare. (Despre aceasta vezi mai pe larg în lucrarea noastră mai înainte amintită, p. 397-433.)

modalitatea critică propusă de criticul socialist se va impune definitiv, practicată fiind şi de cei care i-au fost adversari.

Gherea ştia bine că propune vieţii literare româneşti nu numai o nouă concepţie despre actul critic dar că pur şi simplu inaugurează disciplina criticii literare moderne aşa cum se constituise şi era practicată în Europa apuseană sau în Rusia de pleiada marilor critici (Bielinski, Dobroliubov, Pisarev). Poate că termenul utilizat pentru definirea modalităţii critice practicată de Maiorescu („judecătorească") nu e tocmai nimerit găsit. Dar, neîndoielnic, termenul propus pentru critica pe care înţelegea *el* să o exercite („analitică" sau „explicatoare") a fost fericit pentru că definea în ceea ce avea, într-adevăr, ca notă distinctivă. Încă în *Asupra criticei* (titlul iniţial, în *Contemporanul* din 1887, a fost *Critica Criticei*) Gherea a întreprins un examen lucid al criticii timpului (de aici şi titlul *Critica criticei),* relevându-i anacronismul, demonstrând necesitatea depăşirii acestui stadiu pentru a o transforma într-un factor util operaţiilor de evaluare şi de selectare a valorilor. Îi cita (luându-i şi în sprijin) pe marii critici şi esteticieni europeni (Sainte-Beuve, Taine, Brandes, Faguet, Brunetière, Bielinski, apoi pe Hennequin, Fechner, Guyau), precizând că în ultimele decenii „critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care priveşte o operă literară ca un product şi îl analizează ca atare". Ceea ce releva aici Gherea, cu un amplu aparat demonstrativ era, de fapt, temelia psiho-sociologică a creaţiei şi a creatorului: „Aşadar, temelia criticei, când e vorba de a statornici legătura între artist şi operă, va fi o analiză psihică a artistului". Implicit, se va cuprinde în zona de cercetare pentru că „această stare psihică e pricinuită, atârnă de psihicul cercului în care se învârteşte artistul, de al poporului din care face parte; deci, după ce am aflat legătura dintre opera artistică şi între artist, trebuie să aflăm şi legătura între opera artistică şi poporul din care face parte. ...Mai departe... trebuie deci de aflat

legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul"[1]. Sau în acelaşi an 1887, în studiul *Direcția Contemporanului* (devenit în volum *Tendenționismul şi tezismul în artă)* care preciza statutul orientativ al noii metodologii în critică, reluând idei din studiul anterior, sublinia din nou: „Omul în general, deci şi artisul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci şi cele artistice sunt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuşi artistul e format de către mijlocul natural şi social ce-l înconjoară. Toate producţiunile artistice (vorbim de artă, nu de mâzgălituri ori de falsificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrâurirea mijlocului natural şi a celui social"[2]. Poate că insistența e prea apăsată şi exprimarea nu tocmai atrăgătoare, dar ceea ce spunea Gherea aici, în 1887, era faptul că actul critic modern nu se mai poate reduce la simpla şi nuda evaluare prin rostirea repede, fără drept de apel, a verdictului. Critica modernă e complexă şi analitică (Gherea îi spunea „explicatoare") şi pentru a se realiza apelează la biografie (deci la istorism), psihologie, sociologie, estetică, filozofie într-o direcţie coerentă şi o metodologie pluriformă. Gherea numea această critică – ştiinţifică, tocmai pentru că îşi întemeiază judecățile de evaluare pe elemente provenite din discipline cu statut ştiinţific recunoscut, şi considera, cu dreptate, că „în țara noastră sunt unul din cei dintâi care au zdruncinat toate teoriile metafizice în estetică şi aplicarea lor în critica literară"[3].

Cum în dezvoltările sale criticul de la *Contemporanul* vorbea de ştiinţe speciale, se referea la mediul (mijlocul) natural şi

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *art. cit.*, în ed cit., p. 65-66.

[2] *Ibidem*, p. 76-77

[3] *Ibidem*, p. 192.

social a cărei expresie complexă e artistul (şi, implicit, opera de artă), cum îşi intitula metodologia pe care o inaugura şi o aplica „critica ştiinţifică", s-a creat pe dată o prejudecată. Gherea, acreditau adversarii, preconizează considerarea, în actele de evaluare, a unor chestiuni din afara specificităţii creaţiei, ignorând cu totul sau acordând atenţie periferică tocmai esteticului. (La aceasta a contribuit, poate, şi vestitul chestionar din 1887 cu cele patru întrebări la care ar trebui să răspundă criticul în actele de evaluare: „de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cât de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfârşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră[1].) Prejudecata, o dată acreditată, s-a consolidat cu vremea devenind tenace şi menţinându-se straniu până astăzi. Ne aflăm, fără îndoială, înaintea uneia dintre cele mai absurde prejudecăţi înregistrate de istoria literară (sau de cea a ideologiei literare), cu un stagiu de peste un secol şi care de-abia astăzi, prin unele lucrări de obiectivă restaurare a adevărului[2], tinde să se risipească (deşi destule opinii obtuze şi răuvoitoare continuă – senin – să vehiculeze comoda şi stupida prejudecată). În realitate, Gherea nu a ignorat defel specificitatea estetică a operei de artă. Ba chiar, se poate spune că Gherea a pornit de la această realitate, deosebind-o şi recunoscându-i autonomia relativă în ansamblul valorilor spirituale, altfel zicând ale conştiinţei sociale. El a considerat opera o structură constituită estetic unitar (sau în terminologia sa *product*), altfel spus o

---

[1] *Ibidem*, p. 68.

[2] Le menţionăm: George Ivaşcu, *Dobrogeanu Gherea*, Editura Albatros, 1972, Mircea Iorgulescu, postfaţă la ediţia *Asupra criticei*, Editura Minerva, 1973, Damian Hurezeanu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Politică, 1973, capitolul consacrat lui Gherea din amintita lucrare a lui Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*.

creaţie durabilă care trebuie analizată în multitudinea implicaţiilor reprezentate. Analiza, actele complexe de evaluare sunt operaţii *a posteriori* şi se exercită numai asupra operelor estetic desăvârşite. Nu a precizat Gherea tot în anul 1887 „vorbim de artă, nu de mâzgălituri sau de falşificarea artei ?" Iar, mai târziu, în 1896, reluându-şi ideea din 1887, a stăruit din nou: „Critica modernă nu poate să se ocupe decât de adevăratele personalităţi artistice: încercările literare, chiar de talent, rămân în sarcina recenzenţilor". Sau în acelaşi text: „O critică în sensul modern al cuvântului poate să fie făcută numai scriitorilor cari în opera lor şi-au manifestat întreaga personalitate artistică".[1] Gherea e aici atât de limpede şi categoric încât aceste clarificări despre statutul criticii literare puteau fi semnate de, să spunem, un descendent maiorescian ca Mihail Dragomirescu, care şi el împărţea operele (şi scriitorii) în talentate, virtuoase şi capodopere, socotind că adevărata exegeză se poate exercita numai asupra celor din urmă.

Aşadar, repetăm, critica literară porneşte de la un anumit prag încolo, exercitându-se exclusiv asupra unei realităţi coerente estetic, deplin constituită. Misiunea criticii literare, în ipostaza ei modernă, nu se poate însă limita la pronunţarea deciziei de valoare. Datoria ei este să releve, genetic, procesul ivirii operei, coerenţa interioară a structurii sale, ideaţia conţinută şi, inevitabil, modalitatea receptării în conştiinţa contemplatorului. Într-un anume sens, actul critic modern îşi demonstrează utilitatea tocmai pentru că dezvăluie cititorului valorile complexe ale operei, înfăţişând-o în ceea ce are specific, relevându-i zonele mai dificil de perceput. „Critica modernă – sublinia Gherea în 1896 – are în adevăr o mare influenţă asupra dezvoltării şi îndreptării gustului estetic al publicului, şi aceasta din două

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Dl. Panu asupra criticei şi literaturei,* în ed cit., vol II, p 371

pricini: întâi pentru că și ea e o operă de artă și al doilea pentru că e și o operă de știință"[1].

În ciuda prejudecăților obstinate care au fost așezate greoi peste opera lui Gherea, criticul și-a stabilit acest punct de vedere nu târziu, prin 1895-1897, când își încheia practic cariera de analist, ci din capul locului. Și a spus-o nu într-un text oarecare, ci în studiul despre Eminescu din 1887: „Când vrei să faci analiza estetică, adâncă și conștiincioasă, a unei creații poetice, când vrei să înțelegi și să faci și pe alții să înțeleagă legătura ce este între creația poetului și mijlocul ce-l înconjoară; când vrei să arăți înrâurirea ce plăsmuirea poetică va avea, la rândul ei, asupra mijlocului social în care s-a produs; când, într-un cuvânt, întrebuințând o analogie, vrei să privești plăsmuirea poetului ca o creație dumnezeiască ori naturală, ca un *organism* și vrei să analizezi acest organism în legătură cu puterile creatoare, să descoperi legătura de cauze între organism și mijlocul împrejmuitor... atunci lucrarea (critică) e grea, foarte grea, serioasă și nici vorbă nu mai poate fi despre fraza «Critica e ușoară»". După această expunere de principii, nota: „Voim să scriem un fragment critic despre Eminescu, să expunem câteva din vederile noastre asupra însemnătății și înțelesul social al operei poetice a lui Eminescu, precum și în privința valorei lor estetice". Și după ce menționează că, în funcție de cele două obiective, își va împărți studiul în două secțiuni, subliniază că în comentariu ele se vor contopi nu o dată „pentru că este peste putință să vorbim de una, fără a atinge și pe cealaltă"[2]. Am putea adăuga că Gherea nu numai că nu a eludat esteticul în actele apreciatoare, dar a avut despre statutul criticii o înțelegere cu adevărat modernă, superioară, din acest punct de vedere, celei

[1] *Ibidem*, *Dl. Panu asupra criticei și literaturei*, în ed. cit., vol I, p. 369.

[2] *Idem, Eminescu*, în ed. cit , vol. II, p. 5-6.

maioresciene. Criticul de la *Contemporanul*, pe care detractorii îl prezintă ca preocupat de probleme exterioare actelor apreciatoare, a conceput totuşi exerciţiul critic ca având un statut autonom, de artă în sensul propriu al termenului. Într-un articol din publicaţia socialistă *Lumea nouă ştiinţifică şi literară* (iulie 1895), cel care şi azi unii se încăpăţânează să ni-l recomande sub caracterizarea diminuantă „critic normativ", scria: „A critica însemnează, în primul rând, a analiza o operă de artă şi aceasta implică dintr-o parte o punere logică, de analiză, din altă parte cunoştinţi varii şi serioase. Dar afară de aceasta *critica ea însăşi e o artă superioară* (s.n.), pe care poate s-o exercite numai o personalitate artistică cu anumite calităţi artistice speciale. *Dacă arta e natură văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului* (sublinierea lui Gherea) şi din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în câtva, o artă, în a doua potenţă. Şi iată de ce criticii mari sunt atât de mari... Dacă vă veţi pătrunde de acest adevăr că critica e o ştiinţă şi o artă superioară totodată, atunci dintre voi vor începe a scrie numai în adevăr acei cari au menirea să devie scriitori".[1]

Având o asemenea, cu adevărat modernă, înţelegere despre actul critic, se poate pretinde că Gherea a nesocotit esteticul din structura operei de artă, că a redus-o numai la ideaţia ei ? Orice lectură atentă, făcută cu bună credinţă – deopotrivă a studiilor de estetică ca şi a celor de analiză consacrate marilor creatori ai epocii – evidenţiază contrariul. Nu a fost, cum s-a pretins, un „conţinutist" şi nu a făcut din dimensiunea „tendinţă" criteriu de evaluare estetică. În 1893, în studiul *Idealurile sociale şi arta* (replică la studiul lui Al. Philippide) stăruia polemic asupra unui „mare dar simplu adevăr... că forma şi fondul nu pot să fie despărţite unul de altul decât în abstracţie, că frumosul unei

---

[1] *Ibidem, Critici volintiri,* în rev. cit., apud *Asupra criticei* (ediţia Mircea Iorgulescu), p. 194.

opere de artă consistă tocmai în armonia formei şi fondului, că forma şi fondul deopotrivă ajută şi constituie chiar însemnătatea şi frumosul unei opere"[1]. Punctul de vedere e judicios şi negreşit echilibrat. Dar numai faptul că a insistat şi asupra dimensiunii ideatice a artei, evidenţiindu-i locul şi rolul în structura coerentă, organică a operei a fost suficient pentru formularea acuzaţiei că ignoră, ba chiar neagă esteticul. Şi cum Gherea nu s-a sfiit să sublinieze şi elementul „tendinţă" al unei opere, pe dată adversarii au decis că prin aceasta se neagă autonomia artei, subjugându-se frumosul unor condiţionări extraestetice. Dar Gherea a spus-o nu o dată (ca în interviul acordat lui C. D. Anghel) că după opinia sa *„tendinţa în artă e cam ceea ce estetica germană numea ideea de artă"* (subl. n.). El nu a afirmat că o operă trebuie să aibă o tendinţă, ci că arta *are*, prin obiectul ei, o tendinţă, izvorâtă organic din ideaţia ei. A dezavuat deci deopotrivă estetismul ca şi tendenţionismul grosier al artei utilitare, asimilată – se ştie – cu tezismul.

Disputa „artă pentru artă sau artă cu tendinţă" nu a iniţiat-o şi nu a condus-o el. A fost contribuţia discipolilor (de la *Evenimentul literar şi Adevărul literar)* care s-au războit cu adversarii de la *Vieaţa* lui Vlahuţă sau cu tinerii junimişti din jurul *Convorbirilor literare.* Oricum, Gherea nu a apreciat niciodată o operă artistică în funcţie de tendinţa ei şi nu a considerat veodată că o idee înaintată (moral sau social) se poate, prin chiar aceasta, materializa într-o operă cu adevărat artistică fără travaliul creator al geniului („mărimea operei artistice atârnă de mărimea talentului artistului"). Cu toate acestea, devenise un loc comun în anii nouăzeci şi după aceea că Gherea apreciază arta numai dacă exprimă idealuri morale şi sociale înaintate, ba chiar că el elogiază numai scrierile socialiste, talentul, frumosul estetic

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere* (ed. cit.), vol. I, p. 232.

fiind practic negate. Dar prejudecățile și răstălmăcirile proliferează, când există factori interesați întru aceasta. „Și astfel, constată criticul cu amărăciune resemnată, în 1897, legenda s-a creat, trăiește și probabil că va trăi. Și degeaba, în toate articolele, timp de câțiva ani, am dat iarăși și iarăși lămuririle necesare; degeaba e chiar faptul brutal că din patru studii mai mari pe care le-am scris, e unul asupra lui Eminescu, care era conservator, altul despre Caragiale, care e... să-i zicem conservator; în sfârșit, Coșbuc și Vlahuță nu se ocupă de politică, și în orice caz, socialiști nu-s. Așa ! Parcă cei ce creează legenda au nevoie de argumente !"[1]

4. Legenda depreciatoare pe care o descrie Gherea este – paradoxal – o probă convingătoare a prestigiului și a ecoului exercitat în conștiința publică de direcția *Contemporanului*. De la 1886 până la 1892 (când Maiorescu s-a hotărât, în sfârșit, să-i „acorde" lui Gherea un răspuns) criticile lui Gherea, citite de literați ca și de publicul larg, cuceresc – cum spuneam – o audiență extraordinară. Apropiații lui Maiorescu sunt neliniștiți și insistă pe lângă maestru să intervină, organizând rezistența și ofensiva. Dar Maiorescu, ocupat de politică (o vreme cu intrigile de culise pentru cucerirea guvernării, apoi de responsabilitățile guvernamentale, în sfârșit de acțiunile pentru recucerirea unei poziții în cabinetul conservator), preferă să tacă considerând că noul adversar nu e un pericol real. Aprecierile sale erau însă prea olimpiene și – opinau junimiștii – ignoră calculele stării de fapt. Duiliu Zamfirescu, prin ceea ce reprezenta în literatură și o amiciție deferentă, a îndrăznit să i-o spună deschis – de prin1891 – șefului recunoscut al Junimii. După apariția și a vol. II din

---

[1] *Ibidem, Legende, Lumea nouă* din 4 noiembrie 1897, în *Studii critice*, ed cit., vol. II, p 367

Studiile critice ale lui Gherea, pe care diplomatul le-a citit atent, observa că din teoria lui Gherea asupra raportului necesar scriitor-epocă reiese, implicit şi explicit, „cealaltă concluzie că şcoala dvs. critică, cu explicarea omului prin el însuşi, e falsă". La 31 august 1891, îi scria tot de la Roma că, citindu-l pe marxistul italian Loria, îşi extrăsese note şi observaţii: „Era o monografie destul de curioasă contra teoriilor socialisto-liberale ale lui Gherea pe care voiam să v-o trimit ca o urzeală pentru un viitor răspuns ce-mi închipuiesc că pregătiţi criticilor sale. Dacă mă înşel, *mettons que je n'ai rien dit.*" Era o sondare de atitudine căreia i se asocia un abia voalat îndemn de a-i replica lui Gherea. Cum profesorul continua să păstreze tăcerea sa superioară, în decembrie Duiliu Zamfirescu revine cu îndemnul, de astă dată mai franc exprimat: „Cum aţi întreprins *Criticele* într-o vreme grea, de ce nu întreprindeţi alte nouă ? fiindcă dacă *pe atunci* era Bărnuţ, Maxim şi ceaiul d-rei X, astăzi sunt lucruri mult mai serioase. Trebuie să ştiţi că criticele lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticilor sale, nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenţi şi culţi cari pun frumosul în slujba economiei politice, lucru discutabil, dar după mine fals"[1]. Aceeaşi stare de alarmă efectivă pentru ecoul orientării gheriste a încercat-o şi Mihail Dragomirescu în 1893 la lectura vol. II din *Literatură şi ştiinţă* care conţinea şi răspunsul criticului socialist la *Contraziceri ?*: „Poate că par maniac – îi scria de la Paris profesorului său – dar Gherea acela mă urmăreşte pe tot locul. În tot timpu drumului, cât am citit *Literatură şi ştiinţă,* mi-a scos sufletul de indignare... Dar această indignare a ajuns la culme când am simţit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige

[1] E. Bucuţa, *op. cit.*, p. 90, 93, 98.

are partizanii cei mai înfocați printre cei mai inteligenți studenți ce i-am întâlnit aici..."[1].

Atunci când profesorul a răspuns, în sfârșit, replica nu a satisfăcut pe nimeni. Intimii *Convorbirilor* cereau continuarea discuției. Mai ales că, peste un an, Gherea a înțeles să răspundă, adăugând replicii propriu-zise și alte studii. Dar Maiorescu hotărâse altfel. Își considera, probabil, misiunea încheiată, socotind că – acum – nu mai este rolul său să se angajeze în polemici. Selectase, atent, tineretul constituit în noua generație de tineri junimiști care tocmai era pregătită să preia conducerea *Convorbirilor*. Aceștia – socotea profesorul – trebuiau să-și asume și responsabilitatea polemicii cu orientarea gheristă. Ar fi fost o probă edificatoare a capacității lor de acțiune într-un moment într-adevăr dificultuos. Tinerii nu s-au eschivat de la îndatorirea care le-a fost acordată. Dimpotrivă, au înțeles să se distingă cu zel și – în deloc puține cazuri – obediență. Știau că profesorul lor ar fi dorit năruirea prestigiului pe care izbutise să și-l cucerească orientarea gheristă. Și cum erau proaspeți absolvenți care doreau să se rostuiască, iar catedrele universitare depindeau de protecția profesorului, n-au pregetat nimic pentru a se distinge. Au făcut-o chiar atunci când preocupările lor erau cu totul depărtate de zonele esteticii și criticii literare. Voința profesorului lor era dispoziție. Și o ascultau. În 1937 P. P. Negulescu, unul dintre combatanții activi în această bătălie, evocând evenimentele, nota că ideea articolului său de debut a fost sugerată de Maiorescu la o ședință de cenaclu în strada Mercur când s-a comentat ecoul celui de al doilea volum al studiilor critice ale lui Gherea. În toiul discuțiilor, Negulescu a formulat opinia după care valoarea unei lucrări literare e

---

[1] Scrisoare către Titu Maiorescu, B.A R., Mss. rom. S $\frac{8(20)}{XIII}$ (scrisoare datată 18/30 mai 1893).

determinată de aspectul ei formal, care depinde hotărâtor de trăsăturile stilistice. Conducătorul Junimii, întrezărind aici posibilitatea unei intervenţii polemice antigheriste, i-a propus să-şi dezvolte ideile într-un studiu. Negulescu ar fi refuzat, pretextând alte preocupări. Dar „Maiorescu a insistat totuşi; de vreme ce avusesem eu ideea de a examina mecanismul psihologic al efectelor stilului, era natural să-mi iau eu sarcina de a o face... *A trebuit să mă execut.*" Lucrarea, – precizează Negulescu – „îmi fusese cerută, *aproape impusă,* de un om care, ca profesor al meu, avea un asemenea drept"[1] (.s.n.).

În acelaşi an 1892 nu e exagerat să spunem că Negulescu a primit o nouă însărcinare. Răspunsul lui Gherea din *Literatură şi ştiinţă* impunea o nouă replică maioresciană. Dar, spre nemulţumirea membrilor cenaclului, „la unele din seratele din iarna aceea (1892-1893) Maiorescu a declarat că nu înţelege să ducă discuţia mai departe. Mie însă mi se păruse că unele din punctele în discuţie mai aveau încă nevoie de unele precizări. Şi, fiindcă avusesem această părere, Maiorescu mi-a cerut iarăşi să trec la realizare. *Am fost astfel silit* (s.n.) din nou să încep o lucrare la care nu mă gândisem şi a cărei iniţiativă n-o aveam. Pot adăuga că ea mi-a impus unele sacrificii."[2] (E studiul *Impersonalitatea şi morala în artă* apărut în *Convorbiri* din iunie 1893.)

E adevărat că aceşti tineri nu scriau împotriva propriilor convingeri. Erau cu adevărat partizani ai opiniilor estetice maioresciene. Vedeau în cuvântul reprezentat de Gherea un pericol şi îi considerau punctele de vedere drept false. Dar, cu siguranţă, dacă nu ar fi fost obligaţiile morale faţă de profesorul lor, nu ar fi intervenit în polemică, exprimându-şi dezaprobarea

---

[1] P. P. Negulescu, *Ceva despre Junimea, Convorbiri literare,* 1937, p. 55.

[2] *Ibidem*, p. 55.

faţă de studiile lui Gherea poate exclusiv în şedinţele de cenaclu. Dar în acele condiţii, hotărârea lui Maiorescu de a le oferi un câmp de afirmare publicistică în toiul unei polemici ce preocupa mult viaţa literară nu putea fi refuzată. Şi profesorul a dirijat efectiv campania, cu o artă de strateg care ştie să-şi concentreze forţele în dispozitiv, distribuindu-le misiuni şi indicând momentul tactic de intrare a combatanţilor în acţiune. După ce le-a sugerat tema articolelor (fireşte că unele au venit şi din proprie iniţiativă, dar şi aceşti autori ştiau cât e de interesat Maiorescu în publicarea unor asemenea articole), le fixa termenul de realizare, le citea manuscrisele şi dacă erau găsite insuficiente erau înapoiate pentru o grabnică fortificare. (Prin acest canon a trecut, de pildă, un articol al lui Dragomirescu despre volumul II din *Studii critice* de Gherea.) Când erau prea revărsate, Maiorescu decidea amputarea sau eliminarea durităţilor prea îngroşate de limbaj, înţelegând să păstreze polemica la o anume atitudine de urbanitate[1].

Primele intervenţii în această confruntare s-au produs, de fapt, cronologic, înaintea maiorescianului *Asupra personalităţii şi impersonalităţii poetului* din 1892. E vorba de recenzia lui G. Bogdan (încă nedevenit Duică) la primul volum din *Studiile critice* ale lui Gherea apărut în *Convorbiri* din 1890 (nr. 5), de

---

[1] Aceste aprecieri nu sunt obţinute pe cale deductivă. Reies convingător din corespondenţa păstrată la Biblioteca Academiei (Fondul Maiorescu şi al lui Dragomirescu). Toată această corespondenţă (inclusiv aceea purtată de tinerii convorbirişti între ei) a fost publicată de noi la Editura Minerva în 1978 sub titlul *T. Maiorescu şi prima generaţie de postmaiorescieni. Corespondenţă,* purtată, în acei ani, între profesor şi tinerii junimişti sau între aceşti tineri care se pregăteau să preia conducerea *Convorbirilor literare.* Cf. I. Al. Rădulescu-Pogoneanu, sau vol. IX, XI (Fond S. Mehedinţi) din ediţia de documente I. E. Torouţiu.

amplul studiu al lui N. Petraşcu despre M. Eminescu, apărut în *Convorbiri* din 1891-1892 şi studiul lui Al. Philippide, *Idealuri*, apărut în două numere din revista junimistă (nr. 11-12 din 1892 şi nr. 4 din 1893). (De fapt, cum se vede, prima parte din studiul lui Philippide apare în acelaşi număr în care e inserată şi replica lui Maiorescu.) Mare greutate, în idei şi semnificaţie, nu au aceste intervenţii polemice la adresa criticului care reprezenta curentul ce se impunea triumfător. Recenzia lui Bogdan-Duică, corpolentă până la dimensiunea a 23 de pagini de revistă, trecea superior peste volumul pe care totuşi anunţa că îl comentează pentru a se ocupa, după o modalitate comparatistă ce îi va deveni apoi predilectă, de sursele teoretice ce ar fi alimentat teoretic şi metodologic concepţia lui Gherea. Se referea, citându-le din operă, la Taine, Brandes, recunoscând deci implicit că actul critic aşa cum îl practica Gherea e sincron cu orientarea modernă din critica europeană. Dar cum trebuia să aleagă între critica lui Maiorescu şi cea a criticului de la *Contemporanul*, opta – desigur – pentru maestrul *Convorbirilor*, considerând că „Gherea face studii sociale, care pot să fie interesante, iar Maiorescu se pronunţă asupra operelor de artă şi le judecă în virtutea principiilor estetice", ba chiar că „ceea ce unora le place să ia drept critică *nouă* nici nu e critică, ci un fel de anatomie literară". În sfârşit, după ce recunoştea strepezit unele „modeste" calităţi studiilor lui Gherea (obiectivitate, interes pentru chestiunile abordate), prevenea, cumva îngrijorat, că acestea „nu pot să aibă nici un fel de înrâurire asupra mişcării noastre literare"[1]. Peste patru numere, revista junimistă începe publicarea dizertaţiei lui Nicolae Petraşcu despre Eminescu (e programată în cinci numere din 1890-1891). Deşi, cum avea să recunoască mai târziu autorul, „nu era, la drept vorbind, un

---

[1] G. I. Bogdan, *Studii critice de I. Gherea* (dare de seamă critică), *Convorbiri literare*, an. XXIV, 1890, nr. 5 (august), p. 403, 413.

studiu, ci o evocare admirativă a marelui poet". Dar în spaţiul acestei evocări admirative Petraşcu a găsit necesar să polemizeze cu opiniile lui Gherea privind cauzele pesimismului eminescian. Originile acestuia nu sunt de natură socială, cum crede Gherea, ci „dintr-o schimbare în forţele fundamentale ale sufletului contimporan, adică în raportul dintre inteligenţă, voinţă şi credinţă". Mare lucru nu spunea Petraşcu şi nici nu putea contesta argumentele lui Gherea (le considera doar „neîndestulătoare", propunând lărgirea lor), mai ales că încă de pe atunci se profilau deosebirile de opinie între concepţia sa şi a lui Maiorescu despre statutul criticii literare. Aceste deosebiri vor deveni publice în 1893, în studiul lui Petraşcu *D. T. Maiorescu*, aşezat în fruntea volumului său *Figuri literare contimporane*. Şi ele erau fundamentale, probând opţiunea lui Petraşcu spre critica modernă şi dezavuarea celei maioresciene[1]. Dar până a se produce

---

[1] Iată opinia sa exprimată destul de timid dar elocventă pentru noile sale opţiuni: „Între acestea critica se reînnoia în Europa. Pe de o parte un nou element, *ideea*, începea a fi considerată în artă în locul întâi şi forma a cădea pe un plan secundar, iar pe de alta, critica, din literară propriu-zis, cum era, deveni istorică, ştiinţifică. A se preocupa numai de rimă, de ritm şi de figura poetică, după nişte tipuri abstracte retorice, şi a nota defectele lucrărilor literare, părea un câmp prea mărginit. Aceasta cu atât mai mult, cu cât rima, ritmul şi figura nu mai erau, după vederile nouă, toată poezia, ci numai instrumentele, ornamentele cu care ea se îmbracă; poezia era mai mult gândirea de dedesubtul acestor ornamente... Faţă cu această exigenţă modernă criticul cercetează legile gândirei, căci după ele se va mlădia arta poetului, pătrunde până la ideea abstractă, se coboară în sufletul artistului, se pune în condiţia lui, compune lucrarea lui în mod conştient, scrutează şi se duce pe firul ei până la momentul inspiraţiei, până la ultima picătură izvorâtă, şi dă astfel cititorului o întreagă lumină în înţelegerea întregei valori a lucrării artistului. După aceea, critica începu a cerceta şi partea altor înrâuriri streine, în afară de talentul scriitorului: ceea ce aduce poporul

„dezertarea“ lui Petraşcu, în 1892 intervine şi Alexandru Philippide cu un studiu de estetică *(Idealuri)*. Prima parte (finalul a apărut în nr. 4 din 1893) e programată în acelaşi număr al revistei care înscrie în sumar şi răspunsul lui Maiorescu către Gherea. (Era un număr festiv prin care *Convorbirile* sărbătoreau jubileul de un sfert de veac.) Viitorul lingvist nu era nici atunci estetician, dar în bune raporturi cu Maioreseu, îl stima pentru meritele de odinioară şi cele prezente în problemele filologiei, era în aşteptarea unei catedre universitare, şi ataşat unor principii junimiste s-a crezut dator să intervină într-o dispută ale cărei semnificaţii nu le prea înţelegea. Studiul lui Philippide, stufos, confuz şi cam dincolo de obiect se limitează la comentarea polemică a ultimelor două-trei pagini din celebrul articol al lui Gherea din 1886 care semnala raportul dintre arta şi idealurile

---

din care acel scriitor face parte, ce aduce epoca şi împrejurările sociale în lucrarea lui... Astăzi, prin urmare, nu mai e de ajuns să spui numai că versurile făcute de un poet sunt bune şi deci că el e poet ori că forma în care scrie altul nu e bună şi deci el nu e scriitor; trebuie mult mai multe consideraţii şi apreţieri, mult mai multe cercetări şi concluzii... Metoda istorică şi ştiinţifică nu înlătură metoda veche literară, ci numai o complectează...

Aceasta e în prezent direcţiunea criticei în Europa. D. Maiorescu, fie că principiile sale nu-i mai permiteau să se modifice, fie că alte raţiuni îl opreau nu voi să se puie în curent cu această direcţiune. D-sa continuă a se preocupa, ca şi în primele sale lucrări, de forma poeziei şi de a semnala defectele şi calităţile operelor literare. Iată imputările ce unii fac criticei d-lui Maiorescu. Cei ce le fac însă nu trebuie să uite că numai prin critica d-sale am putut păşi mai departe. Odată terenul curăţit de atâtea prejudiţii literare, de atâtea erori, de atâtea confuzii – rezultatul activităţei critice a d-lui Maiorescu – a fost lesne să ne gândim la ceea ce ne rămâne de făcut potrivit curentului ideilor nouă.“ (Cf. *studiul cit.*, în *Icoane de lumină* – ediţia D. Petrescu, Editura Minerva. 1972, p. 136-137, 138, 140.)

(sociale, morale, politice) ale creatorului. E drept că în aceste pagini finale Gherea comisese eroarea de a considera că „înrâurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, şcoală literară n-au înfiinţat, mai toţi oamenii talentaţi din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase". Şi aceasta pentru că Junimea şi junimiştii n-ar fi fost animaţi de „idealuri sociale înalte". Sigur că Gherea greşea, contrazicând ceea ce menţionase mai înainte când evidenţiase imensul rol îndeplinit de Maiorescu şi Junimea în deceniile şapte-opt. Aceste erori de apreciere ale lui Gherea (determinate de scopuri polemice. Dar – ne amintim – conducătorul Junimii nu procedase la fel în 1867-1875 cu fostele orientări ?) puteau fi discutate, restabilindu-se adevărul. Dar filologul, temperament vulcanic, se dovedeşte a fi şi el excesiv. Neagă total relaţia artă – *Weltanschauung*-ul creatorului, coboară polemica la injurii, vociferând împotriva socialismului, denunţându-l inutil pe Gherea (acesta o recunoştea public) ca socialist. Violenţa pasională în limbaj întunecă dezbaterea neaducând direcţiei junimiste contribuţia polemică clarificatoare de care avea nevoie.

Cumpănit, metodic şi la vreme, Gherea răspunde celor trei intervenţii, cu o urbanitate în polemică de elevată civilitate[1],

---

[1] Dealtfel, Gherea îşi făcuse un principiu de a-şi considera cu seriozitate adversarii şi a răspunde celor ce îi comentau opera: „Meseria de scriitor – scria în 1893 –, ca orice meserie are şi ea obligaţiile sale, şi una din aceste obligaţii mai de căpetenie e să-ţi aperi vederile expuse dacă urmezi a crede că sunt adevărate, iar dacă te-ai convins că sunt false, atunci să-ţi recunoşti sincer şi cinstit greşala". (*Ed. cit.*, vol. I, p. 191.) Şi în 1891: „Una din cele mai întrebuinţate forme ale scrierei e desigur forma polemicei... Forma polemicei e una din cele mai nemerite forme literare şi ştiinţifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi şi pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare şi ştiinţifice... Prefer forma polemică pentru că, în condiţiunile actuale în

stăruind lămuritor (cu un spor de argumente) asupra valabilității punctului său de vedere. Nu e necesar să detaliem aici clarificările produse de critic în aceste studii numai aparent polemice pentru că ne-am referit la ele mai sus. Se impune însă observația că ele au prilejuit, prin ecoul recoltat, la consolidarea autorității noii orientări critice și estetice inaugurate de Gherea.

Dar în 1893 intră în luptă, cum spuneam, cele mai proaspete forțe junimiste (M. Dragomirescu, C. Rădulescu-Motru, P. Missir, P. P. Negulescu, Evolceanu, Mehedinți, Gr. Tăușan). Cele mai notabile contribuții sunt cele ale lui Dragomirescu, Negulescu, Mehedinți (Evolceanu se credea atunci critic literar și aportul său în bătălie se reducea la demolarea literaturii celor ce îi știa socialiști. De estetică teoretică nu se ocupa). Cel dintâi se produce Mihail Dragomirescu. Studiul său are ca obiect comentarea operei lui Maiorescu reeditată în 1892 la Socec. E drept că studiul e intitulat *Criticile domnului Titu Maiorescu (studiu de critică generală).* Dar până a intra în subiect, avea nevoie de o *Introducere*, subintitulată, între paranteze, *Contra curentelor critice de astăzi.* Această introducere, întinsă pe spațiul a două numere din *Convorbiri* (nr. 1 și 3 din 1893), ocupa nu mai puțin de 44 de pagini și era atât de prolixă și violentă în limbaj încât Maiorescu a fost nevoit să intervină. temperând-o și amputând-o. (De abia în 1896 – nr. 1 – va reveni Dragomirescu cu studiul său, consacrat operei critice a maestrului său. Dar și acum era numai *partea generală,* fără a

---

care scriem și suntem citiți, e una din cele mai nemerite pentru expunerea și răspândirea adevărurilor literare și științifice". Și apoi, declarând că socoate drept binevenite observațiile scrierilor sale, declara: „La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscând că am greșit, dacă am greșit – dovedind că greșesc criticii mei, dacă voi rămânea convins și după observațiile făcute că eu am dreptate". (*Ibidem*, p. 162-163.)

intra propriu-zis în subiect. Profesorul a fost profund nemulţumit de sistemul lui Dragomirescu care tot înconjura subiectul cu arguţii excesive, uitând parcă de obiect.) Cum spuneam, introducerea studiului său era special consacrată combaterii gherismului ca orientare estetică. Dragomirescu socotea că Gherea nu propunea de fapt o nouă orientare în viaţa literară, ci una politică. „Dl. Gherea a falsificat ştiinţa numai ca să-şi ajungă scopuri politice“, neurmărind, în fond, decât să cucerească simpatia opiniei publice cu ajutorul dezbaterilor estetico-critice. După acest ocol politic antisocialist, Dragomirescu se ocupă de concepţia lui Gherea despre relaţia creator-mediu socio-natural, străduindu-se s-o demonteze cu argumente care realizau recordul de a ignora total ceea ce adusese nou estetica modernă[1].

---

[1] Într-o scrisoare explicativă adresată la 17 februarie 1894 lui Maiorescu tânărul junimist mărturisea limpede că înţelege să respingă total noua orientare, modernă în estetică, pe care o reprezenta la noi Gherea. „Mi-ar fi fost lesne să fac lista scrintelilor ce se găsesc în «eminentul critic al proletarilor intelectuali» din ţara noastră... Dar când am văzut că unele dintre aceste scrinteli, uneori foarte grosolane, nu sunt proprii lui, ci se găsesc sub o formă sau alta şi în aceia ce trec de corifeii cugetării estetite în Europa... eu care mai aveam şi dorinţa de a avea în stăpânire purul adevăr, – lucrul nu mi s-a părut glumă deloc. Mă găseam deodată în faţa unui întreg curent de mediocrizare culturală nu numai la noi, unde ea şi-a atins culmea, dar şi în ţările numite culte şi mi-aş fi simţit totdeauna conştiinţa neîmpăcată dacă m-aş fi mărginit la microscopicul Gherea şi nu m-aş fi gândit şi la izvoarele tulburi, de unde s-a adăpat... Gherea anume e luat acum ca tipul unei întregi perioade culturale la noi, perioadă pe care am numit-o de «mediocrizare», şi vă puteţi închipui că nu sunt numai socialiştii care o formează. Ei constituiesc masa, curentul – care, orice s-ar zice, în timpurile din urmă s-a lărgit mult, dar nu sunt izolaţi... E mult şi poate periculos ce-mi propun să fac. Dar trebuie. Trebuie.“ (B.A.R., mss. rom., Fond T. Maiorescu, S $\frac{8(7)}{XIII}$.)

Într-un loc postulează că „mediul natural şi social de după naştere joacă un rol *pasiv*; rolul activ îl joacă individualitatea omului“. Observația nu e lipsită de dreptate (la urma urmei nici Gherea nu susținuse altceva), recunoscând, în fond, că individualitatea creatoare a artistului e modelată de mediul în care s-a ivit. Dar peste numai trei pagini, parcă speriat de concesia pe care şi-a îngăduit-o, revine asupra opiniei pentru a diminua rolul mediului. „Cauza de căpetenie a unei opere artistice nu poate fi căutată decât sau imediat, în individualitatea artistului; sau, imediat, în seria nesfârşită a influențelor pe care le-a exercitat mediul natural şi social *în decursul generațiilor anterioare*“ (s.n.). Ideea modernă, pe care marxistul Gherea o apără şi o reprezenta la noi, că artistul e o expresie spirituală a epocii în care trăieşte iar opera un reflex artistic al acesteia este, aşadar, dezavuată de tânărul Dragomirescu. În acest proces complex de influențe modelatoare se recunoştea ca posibilă intervenția latențelor „generațiilor anterioare“. Ceea ce practic însemna negarea concepției despre relația creator-mediu ambiant (social, spiritual, natural), pe care – am văzut – o admitea în acelaşi an 1893 până şi junimistul N Petraşcu. Între ceea ce demonstrase Gherea şi ceea ce spunea Dragomirescu, divergența era atât de categorică încât o replică devenea inutilă. Şi apoi, ce se putea spune în plus ? Într-adevăr, după demonstrațiile lui Gherea din studiile de până acum (inclusiv replicile adresate lui Bogdan-Duică, Petraşcu, Philippide. I. N. Roman), era inutilă orice reluare a argumentației. Totul aproape – în ceea ce avea esențial sub raportul esteticii generale – fusese spus. Antinomia dintre cele două orientări estetice se menținea la punctul de pornire, concilierea încercată de un Petraşcu – dar respinsă de un Maiorescu – demonstrându-se a fi imposibilă de realizat. Iar estetica maioresciană, prin această încăpățânată menținere pe poziții, îşi demonstra – din păcate – anacronismul.

Fixat dogmatic pe redutele unei estetici acum vetuste, refuzând să admită – fie şi sub beneficiu de inventar –noile puncte de vedere, Dragomirescu, o dată pornit, îşi continuă acţiunea ofensivă. Duşmanul era cu o denominaţie generică „critica ştiinţifică“ sau mai bine „istorismul“, considerat de junele estetician (avea atunci 25 de ani) „un întreg curent de mediocrizare intelectuală“. Iar la noi personalitatea care reprezenta acest curent – cu incontestabile contribuţii originale – era Dobrogeanu-Gherea. Şi acesta era pe deasupra, în planul vieţii politice, fruntaş al mişcării socialiste. Deci ofensiva trebuia continuată pe această porţiune a frontului. În noiembrie 1894 *Convorbirile* încep să publice noul studiu *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (va apărea, cu intermitenţe, până în august 1895. Separat, studiul apare şi în broşură). Să spunem mai întâi că tonul e, şi de astă dată, de o violenţă nepermisă (o va recunoaşte, dealtfel, în 1905, în prefaţa ediţiei a doua, când va supune cartea unei utile operaţii de „curăţire“). Apoi procedeul era cel puţin neloial, de vreme ce autorul îi aşeza în cadrele aceleiaşi orientări estetice în operaţia de receptare a operei eminesciene pe Gherea, părintele Grama, Aron Densusianu şi N. Petraşcu. Se urmărea discreditarea lui Gherea şi parţial a lui Petraşcu, prin această aşezare abuzivă alături de detractorii operei eminesciene (Grama şi Densusianu). Or, se ştia şi atunci, Gherea sau Petraşcu au preţuit infinit opera lui Eminescu, studiile lor fiind printre primele exegeze analitice sau evocatoare cu rezultate parţiale şi azi valabile. În sfârşit, nici sub raportul concepţiei estetice sau al metodologiei nu se pot stabili raporturi de apropiere (necum de asemănare) între cei patru autori, Dragomirescu procedând şi din acest punct de vedere prin egalizări arbitrare. Dar nu loialitatea şi buna credinţă au guvernat, în 1894, activitatea critică a lui Dragomirescu. El îşi subintitula studiul „în contra metodei istorice în literatură“ şi credea că are libertatea de a utiliza orice mijloace în această luptă.

Concepția – scria contrariat Dragomirescu – „care se găsește la temelia tuturor procedărilor așa-numitei critice științifice, ce caută să explice operele literare prin întâmplătoare împrejurări externe, este radical falsă. Căci nu operele de artă constituie partea superficială, întâmplătoare din om, ci tocmai ele relevă partea lui reală, adâncă și esențială". Tânărul junimist, se vede bine, se războiește cu inamici de el născociți pentru că, într-adevăr, care dintre adepții istorismului inversau relația dintre personalitatea creatorului și opera sa în acești termeni încât opera să devină o expresie accidentală a personalității artistice ? Consecvent crezurilor sale estetice imanente, respinge ca inadecvate punctele de vedere afirmate de Taine, Sainte-Beuve, Brandes, Ribot, după care „prin cercetările asupra personalității omenești ajungem să explicăm și deci să pricepem științificește personalitatea artistică cristalizată în operele de artă"[1]. O negare, așadar, *de plano* a curentelor dominante în estetica epocii, a criticilor europeni de prestigiu[2].

---

[1] M. Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, 1895 (ed. I), Socec, p. 10, 19.

[2] Cerbicia lui Dragomirescu a nemulțumit până și pe unii dintre tinerii săi colegi junimiști. D. Evolceanu îi scria de la București, în 1894, lui S. Mehedinți: „Hagen (personaj din *Cântecul Nibelungilor*, apelativul amical al lui Dragomirescu, n.n.) a scris un întins articol asupra lui Eminescu, adecă mai mult asupra sistemului estetic al autorului decât asupra poetului. Maiorescu și mai toți sunt foarte mulțumiți... Ce susține Hagen și Maiorescu e cam bedenklich în orice caz, ba că Taine e un prost, ba că Saint-Beuve e o gură de vacă. În definitiv, nu e tocmai așa de ușor să dai cu piciorul la toată critica secolului nostru și să te întorci așa, nitam, nisam, la Laharpe... Ei bine, vin la convingerea că Hagen se pune în poară cu tot, absolut tot ce s-a scris până acum, căci e deosebire între criticele ce le face Brunetière lui Taine, căruia îi taie numai din exagerații și părerile lui Hagen, care deneagă absolut tot ?" (Torouțiu, vol. IX, p. 100-101.) Și nu e drept să

De fapt, ceea ce voia să spună aici Dragomirescu (dar o făcea arțăgos şi prea discursiv) era că trebuia operată o disociere în personalitatea creatorului prin distingerea personalității umane de cea artistică. „În cercetarea ce urmează... voi căuta să desfac propoziția de căpetenie a criticei «ştiinţifice» că personalitatea omenească explică personalitatea artistică în atâtea propoziţii câte feluri de explicări am arătat că se pot da operei de artă şi apoi le vom examina temeiul lor ştiinţific rând pe rând spre a vedea cât adevăr conțin şi întrucât pot corespunde țintei finale pentru care se studiază o operă de artă." Şi referindu-se la subiectul anunțat în titlu, înverşunându-se împotriva opiniilor lui Gherea despre pesimismul eminescian, Dragomirescu declara: „personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă şi numai personalitatea lui artistică în ceea ce avea mai profund, mai ales în legătură cu reflecțiunea, era, când era, pesimistă. Astfel că nici constituția particulară a personalității sale omeneşti nu explică pesimismul său: el este inerent personalității lui artistice şi se datoreşte propriei sale dezvoltări, independent de stările sufleteşti ale personalității lui omeneşti"[1]. Recunoaştem în aceste dezvoltări teoretice forma primară a uneia dintre ideile principale ale concepției estetice a celui ce va deveni autorul celebrei *Ştiinţe a literaturii.* E vorba, deci, de disocierea între personalitatea artistică şi cea umană a creatorului. Intuiția lui Dragomirescu e – cum am mai spus – cu adevărat remarcabilă. Ea va rodi în sistemul său estetic şi se va dovedi utilă pentru demonstrarea acelor excese ale istorismului care confundau

---

vedem aici un grav dezacord între opiniile intransigente ale lui Maiorescu şi cele mult mai moderate ale unor tineri junimişti ? Dragomirescu pare a fi – şi aşa a rămas – singurul adept integral până la dogmatizare al esteticii şi criticii maioresciene.

[1] *Ibidem,* ed. a III-a, p. 34, 84-85.

exegeza critică cu biografismul sau analiza psihologică cu detalieri ştiinţifice.

Dar a oferit opera lui Gherea, deopotrivă studiile sale teoretice ca şi cele analitice, temei pentru a fi asimilată acestor înţelegeri extremiste ? Sigur că e adevărată şi inteligentă distincţia operată de Dragomirescu în personalitatea creatorului de artă. Dar, fixat – de pe atunci tenace – pe poziţiile esteticii imanente (acum, în 1894, platoniciană prin intermediul schopenhauerismului), Dragomirescu nega total legitimitatea oricăror opinii istoriste. Aşa se făcea că în toate dezvoltările sale teoretice ocolea să răspundă la esenţiala întrebare necesară. Personalitatea artistică (nu cea umană) a creatorului nu păstra în structurile ei genuine nimic din atmosfera spirituală în care s-a ivit, din trăsăturile etno-psihologice ale poporului din care descindea ? Iar convingerile sale estetice, filosofice sau socio-politice nu aveau nici un raport cu ambianţa în care a trăit şi a creat ? Apoi aceste convingeri, ca să ducem întrebarea mai departe, nu se reflectau oare, în modalităţi variabile, în formele expresive ale operei ? Voind să năruiască orientarea scientist-istorică în estetica şi critica timpului, Dragomirescu se războia cu ipostazele ei extremiste ignorând trufaş valabilitatea punctelor de vedere rezonabile ale acestei orientări. Iar Gherea – obiectivul, de fapt, al războiului declanşat de Dragomirescu – s-a demonstrat a fi un partizan inteligent (vrem să spunem că a ştiut să ocolească poziţiile extremiste) al acestei orientări căreia i-a adus, nu numai la noi, apreciabile contribuţii originale. Am spune că nu Gherea era cel „zdrobit“ din acest tir prea violent declanşat în 1894-1895 de dogmaticul Mihail Dragomirescu pentru că rigiditatea sa excesivă îi diminua agravant capacitatea de convingere şi argumentare. (Ceea ce, o dovedeşte scrisoarea lui Evolceanu, au intuit şi colegii săi de generaţie, mai moderaţi şi mai prevăzători chiar când se aflau – cu misiuni ofensive – în prima linie.)

Dar înaintea intervențiilor lui Dragomirescu (incontestabil, dintre tineri, cel mai fidel esteticii maioresciene, aşa cum o închipuise la 1867 şi 1886, ca şi, de altfel, cel mai dotat – din generația sa – pentru speculația filozofică) se vor produce cele amintite – ale lui P. P. Negulescu. Cum spuneam, primul său articol apărut, în împrejurările relatate de autor, încă în 1892 (în trei numere din *Convorbiri*) şi se intitula *Psihologia stilului*. Ponderat în ton, riguros (poate prea riguros) şi clar în expunere, tânărul autor se achită onorabil de misiunea ce i-a fost încredințată. Izvorul de bază e articolul lui Spencer *Filozofia stilului* (capitol din lucrarea filozofului englez, *Încercări de ştiință şi estetică)*. Dar la cinste cuvenită se află şi esteticieni ca Hennequin, Souriau, Fechner, Ribot, L. Dumont şi, chiar, Guyau. Serviciul adus de Negulescu esteticii aşa cum o concepea până acum Junimea oficială era apreciabil. Dacă Dragomirescu se menținea pe redutele platonicismului şi schopenhauerismului (ba chiar mai rigid decât antecesorii săi), Negulescu practica o necesară deschidere spre estetica modernă. Obscuritatea care învăluie unele probleme de estetică – aprecia Negulescu –, subiectivismul unor soluții s-ar datora necunoaşterii substanței fundamentale a artei, sentimentele. Acestea sunt încă puțin cunoscute în alcătuirea lor internă şi în expresia lor exterioară materializată în opera de artă prin intermediul particularităților stilistice. Se propune, în consecință, o schiță a teoriei stilului care „nu se poate, socotim, întemeia cu siguranță decât numai pe o amănunțită analiză şi pe o cât mai adâncă cunoaştere a modului de a fi intim al stărilor noastre psihice". Particularitățile stilistice ale unei opere, precizează autorul, sunt determinate nemijlocit de psihologia artistului. În consecință, „ne-am îndreptat în special atenția asupra fenomenelor afective pentru că ele sunt încă cel mai puțin cunoscute în starea actuală a psihologiei, pentru că ele sunt elemente fundamentale în artă sau literatură şi pentru că ele ne dau totdeauna măsura eficacității

sau efectul procedării stilistice"[1]. E lesne de înțeles că ținta polemică la adresa lui Gherea era aici implicită (dealtfel, în evocarea din 1937, la care ne-am referit, a şi mărturisit-o); şi aceasta nu numai pentru că Gherea nu mai apărea ca singurul purtător de cuvânt al preocupărilor moderne în estetică, ci şi pentru că, stabilind ca unică dimensiune a operei determinanta psihologică, elimina pe cea socio-spirituală (încorporată în viziunea asupra vieții) de care vorbea Gherea. De fapt, Gherea, într-o înțelegere sintetizatoare, evidenția determinantele psiho-sociale care, laolaltă cu altele, se constituiau în acea particulară viziune despre lume a artistului, reflectată, la rândul ei, în structurile operei. Dar tânărul maiorescian izola unul dintre aceste elemente, care, în fragmentarea sa, nu putea explica suficient nici măcar particularitățile stilistice ale unei opere. Se ignora astfel deliberat relația obiectivă dintre valorile expresive ale operei (întruchipate în modalitatea stilistică) şi ideația ei.

Cu cel de al doilea studiu *(Impersonalitatea şi morala în artă)* din 1893, dialogul ofensiv cu Gherea trece de la stadiul implicit la cel explicit. Chiar titlul semnalează că articolul se voia (dealtfel, în evocarea citată a declarat-o deschis) o completare, considerată necesară, la articolul replică al lui Maiorescu adresat lui Gherea. După câteva pagini introductive în care intemperanța tonului îl apropie de violențele de limbaj din studiile lui Dragomirescu[2], autorul îşi propune să demonstreze evident că acele contradicții semnalate de Gherea în cele două articole

---

[1] P. P. Negulescu, *Psihologia stilului,* 1896, p. 5-6.

[2] Într-o scrisoare către profesorul său îl anunța de aceasta: „Am scris azi o introducere de vreo şapte pagini, care e foarte tare –, dar, vă asigur, nu e nemeritată, nici neîntemeiată. E vorba într-însa de tendința polemicei dintre dvs. şi Gherea, de partea care a fost începută, adică de partea lui Gherea". (Cf. B.A.R., Mss. rom., Fond Maiorescu S $\frac{18(3)}{XVI}$.)

maioresciene sunt neîntemeiate. „Cum se vede, cuvântul «personal» nu are nicidecum în al doilea articol al d-lui Maiorescu înţeles opus cuvântului «impersonal» din primul său articol, ci un înţeles cu totul deosebit. Impersonal, întrucât trebuia să se uite pe el însuşi, şi personal, întrucât trebuie să se reproducă pe el însuşi, iată cele două condiţii puse artistului din cele două articole ale d-lui Maiorescu. Aşadar, încă o dată, unde e contrazicerea ?“[1] Bineînţeles că sprijinea categoric concepţia maioresciană despre impersonalitatea emoţiei estetice, cu depăşirea egoismului ca izvor al moralităţii în artă. Nou în demonstraţiile sale era însă faptul că argumentele acestea, de certă provenienţă schopenhaueriană, erau apărate cu citate din Guyau şi Fr. Paulhan. Să adăugăm că tânărul junimist recunoştea seriozitatea polemicii la care participa, subliniind că e, de fapt, o înfruntare principială între două şcoli estetice ! „Scopul ei (al polemicii, n.n.)... era şi e... nu atât în stabilirea unui adevăr ştiinţific, cât mai ales dărâmarea unei influenţe literare şi înfiinţarea alteia nouă“, pentru că „o dată cu Maiorescu, se pune în chestie şi se tinde a se discredita şi direcţia literară pe care d-sa o reprezintă“[2]. Ceea ce era perfect adevărat.

După o pauză de peste un an, Negulescu (aflat la specializare în străinătate) revine în linia întâi a frontului anunţându-l pe profesor, în martie 1894, că are pregătită prima parte dintr-un studiu polemic antigherist. E *Socialismul şi arta* care, datorită unor divergenţe de opinii cu colectivul redacţional al *Convorbirilor*, începe să apară tocmai din numărul 7 (septembrie), continuându-se în nr. 8 pentru a se încheia în primele două numere din anul următor. Aici direcţia antigheristă e pe primul plan. Tânărul estetician crede că e de mare efect să prezinte opiniile lu Gherea

---

[1] *Art. cit.*, în vol. *Polemice*, 1895, p. 33, 34, 35.

[2] *Ibidem.*

şi ale partizanilor săi drept un ecou epigonic al operei lui Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. (Ceea ce, se ştie, era fals.)

Dealtfel – să o spunem aici –, e evidentă în toată această publicistică polemică a tinerilor junimişti strădania de a înfăţişa opera lui Gherea drept un ecou epigonic al unor teoreticieni sau critici din Europa apuseană. Procedeul, explicabil într-o polemică, e totuşi pueril. Gherea nu a negat niciodată că e un adept al marxismului iar în estetică şi critică literară dezvolta concepte sau puncte de vedere ale unor personalităţi prestigioase ale esteticii şi criticii contemporane. Dar aceasta nu diminua deloc originalitatea conţinută în cele mai semnificative dintre scrierile lui Gherea, cel puţin tot atât de importantă ca aceea aflată, odinioară, în studiile lui Titu Maiorescu. Am spune chiar că originalitatea operei lui Gherea se vădeşte tocmai în aplicarea doctrinei socialiste la fenomenul românesc, izbutind să dea concreteţe (în programe şi luări de atitudine teoretice) necesităţii adaptării unor teze generale la fizionomia, deosebită, a realităţii social-economice din ţara noastră. Cât priveşte planul esteticii şi criticii literare, Gherea este efectiv un pionier. Studiile sale estetice şi critice au apărut, cronologic, înaintea celor semnate de Mehring sau Lafargue. Iar modalitatea analitică în critica literară este, am mai spus-o, un act de inovare necesară care a rodit, devenind unanimă în exerciţiul critic.

Revenind la iniţiativa lui P. P. Negulescu, să spunem din nou că redacţia *Convorbirilor* a fost, cum spuneam, nemulţumită[1] de prea ampla introducere care se limita la o rezumare cam pedestră a cărţii lui Proudhon. Negulescu recunoaşte că Gherea a subliniat

---

[1] O ştim din scrisoarea lui I. A. Rădulescu către M. Dragomirescu: „Articolul lui Negulescu – scrie viitorul Pogoneanu – în cea mai mare parte nu mi-a plăcut: «e deplasată» polemica lui cu Proudhon, care e repudiat de socialişti, străin şi mort. Negulescu se ceartă cu dânsul şi-l

primordialitatea factorului talent în procesul creației artistice, că a postulat unitatea dintre aspectele expresive (formă) şi cele ideatice (fondul), dar supralicitând unele formulări nefericite, cariate de rigiditate, din studiile lui Gherea *Artiştii cetățeni* şi *Idealurile sociale şi arta* întreprinde lungi incursiuni în istoria artei pentru a ajunge la concluzia că relația estetic-istoric nu se validează. „E dar incontestabil... că oriunde întâlnim o artă superioară, formula socialistă rămâne neconfirmată: orice artă superioară, orice adevărată artă e artă literară, o artă nesubjugată nici unui interes, nici unei tendințe, nici unei acțiuni sociale, politice sau religioase internaționale“[1].

Nici nu se terminaseră de publicat studiile lui Dragomirescu şi Negulescu când intervine şi Simion Mehedinţi cu studiul său *Concepția materialistă* a *istoriei după dl. C. Dobrogeanu-Gherea.* Era gata de la începutul lui 1895, dar a fost publicat de-abia în numărul 6 al acelui an. Maiorescu, care dirija atent campania, avea grijă de distribuirea forțelor, stabilind ordinea intrării în bătălie[2]. Cum se vede, articolul lui Mehedinţi se ocupă

---

ridiculizează ca şi când ar fi o personalitate marcantă şi de actualitate. Ce-mi pasă mie de prostiile lui Proudhon. Mai întâi, toată prima parte – vreo 30 de pagini – n-au a face cu ce spune Gherea, şi apoi trebuie să arate întâi ce spune Gherea şi apoi cum se potrivesc cu ce ar fi spunând Proudhon. Gherea să fie punctul de plecare, nu Proudhon“ (B.A.R., Mss. rom., Fond M. Dragomirescu S $\frac{64(4)}{V}$)

[1] *Art. cit.*, în vol. *Polemice*, p. 77.

[2] Într-o scrisoare către Mehedinți, profesorul îi comunică: „Articolul nu s-a publicat până acum din cauză de simplă conveniență redacțională. Erau deja începute în *Convorbiri* articolele lui Negulescu tot contra lui Gherea – aceste s-au terminat. Mai erau însă ale lui Dragomirescu, acestea se vor termina în aprilie. Pe la mai vine rândul articolului d-tale. A fost una dintre cele mai animate şedinte ce am petrecut-o cu discutarea articolului d-tale.“ (I. E. Torouţiu, *op. cit.*, vol. IX, p. 252.)

de lucrarea lui Gherea (la origine o conferință rostită la „Cercul de studii sociale" al partidului socialist) *Concepția materialistă a istoriei* apărută în broșură. Destul de diletant în materie (deși Evolceanu îi recomandase în decembrie 1894, în numele redacției, să-i citească pe Marx, Engels și Loria[1]), Mehedinți dovedește că nu stăpânește nici problemele speciale ale materialismului istoric și nici cele mai generale ale filozofiei istoriei și sociologiei. Dar socotește că aceste insuficiențe de cunoaștere le poate suplini prin ironii și vorbe de duh, afișând mereu o superioritate care, confruntată cu banalitățile expuse cu morgă, trezește azi ilaritate. Referindu-se, de pildă, la concepția marxistă despre mecanismul procesului de apariție a claselor sociale ca o consecință a diferențierii sociale datorată creșterii mijloacelor materiale (Gherea spunea „când bogățiile ajung mai îmbelșugate se creează clasele sociale cu interese potrivnice"), Mehedinți scria: „Cât timp autorul n-a precizat ce înțelege printr-o anumită bogăție (nu se vorbește misterios în știință) și, mai departe, n-a arătat sub ce formă de cauzalitate o aglomerație de oameni în fața unei grămezi de hrană (banane, orez...) se desparte în clase, rămâne, la d-sa complet nelămurit tocmai punctul esențial al problemei, adică dacă averea a produs clasele este alta cauza care a produs și a făcut posibilă existența lor și mai înainte de adunarea unei averi considerabile"[2]. După Mehedinți apariția claselor sociale se datorește diversității fiziologice a indivizilor, și, o dată acestea apărute, organizarea extensivă și intensivă a muncii a produs bogăția. Așadar, teoria claselor sociale e respinsă cu cea a selecției naturale, după cum concepția materialist istorică despre rolul determinant al factorului economic în planul vieții sociale e amendată prin cea

[1] *Ibidem*, p. 104.

[2] S. Mehedinți, *art. cit.*, în *rev. cit.*, an. XXIX, nr. 6, 1895, p. 545.

a factorilor multipli. Sociologia e readusă, în „contribuţiile" lui Mehedinţi, la fazele ei primare. Şi după ce exclamă, cu deznădejde simulată, „O minuni ! minuni ale ştiinţei socialiste", conclude polemic: „Nu vede autorul că tocmai esenţa progresului omenesc stă neatârnată de stările aşa-numite economice, de felul şi cantitatea bunurilor materiale produse şi împărţite ?"[1] Dar deşi pueril în înţelegere, în demonstraţii şi argumente, articolul a plăcut lui Maiorescu şi colegilor de generaţie convorbirişti[2]. Ceea ce pentru autor era prea de ajuns. Dacă mai adiţionăm la intervenţiile lui Dragomirescu, Negulescu, Mehedinţi, cronicile literare ale lui D. Evolceanu din aceeaşi perioadă consacrate, cu deosebire, operei scriitorilor apropiaţi de mişcarea socialistă[3], articolele stufoase ale ilizibilului C. Th. Leonardescu *(Socialismul* şi *romantismul, Convorbiri literare,* nr. 11/1895), Gr. Tăuşan *(Garopolo contra socialismului*, nr. 12/1895) şi pamfletul lui Spencer *În contra*

---

[1] S. Mehedinţi. *art. cit.*, în *rev. cit.*, an. XXIX, nr. 6, 1895, p. 549, 557.

[2] P. P. Negulescu, îi scrie lui Mehedinţi: „Am recitit articolul tău în *Convorbiri*. E minunat. Ce a dracului execuţie ! O să le facă mult rău". (Torouţiu, vol. IX, p. 295).

[3] Recenzând, în nr. 3/1895, un volum de versuri de Arthur Stavri, scria: „D. Stavri e un aprins adept al artei tendenţioase, e, precum am zis deja în cronica trecută, adevăratul poet de comandă, aşa cum aceasta pluteşte în imaginaţia unui foarte cunoscut grup de tineri, atunci când visează ei la lumea nouă". De execuţii similare beneficiază volumele Sofiei Nădejde, I. A. Bacalbaşa ş.a. Misiunea lui Evolceanu era infinit mai uşoară decât a colegilor săi pentru că se exercita pe un material literar precar, fără virtuţi estetice de oarecare însemnătate. Dar aceste producţii slăbănoage nu validau opinia lui Evolceanu despre insuficienţa esteticii lui Gherea cum scrierile unor Şerbănescu, Matilda Cugler, I. Ianov, Scheletti, Cerchez nu ştirbiseră la vremea lor nimic din valoarea postulatelor estetice ale lui T. Maiorescu.

socialismului, publicat în traducerea lui Maiorescu (cu – se menționa – „învoirea autorului“) în *Convorbiri literare* din octombrie 1893, căpătăm imaginea de ansamblu a acestei campanii dezlănțuite de revista Junimii în 1892-1895 împotriva direcției conduse de Dobrogeanu-Gherea.

*

La primele studii polemice (din 1890-1892, semnate de Bogdan-Duică, N. Petrașcu, T. Maiorescu, Al. Philippide), Gherea a înțeles să răspundă. A răspunde și celorlalte i se părea inutil. Nu aduceau în discuție elemente noi de argumentare, fiind datorate, cum avea să-i numească în iulie 1895, unor „critici volintiri“ care abordează probleme grave „cu aceeași competință îndoioasă“. Totul sau aproape totul fusese spus. A mai revenit în 1895 și 1896 cu două studii (amintitele *Leconte de Lisle și poezia contemporană* și *D. Panu asupra criticei și literaturei)* care erau nu numai indirect răspunsuri date noului contingent de polemiști de la *Convorbiri,* dar și clarificări, prin afinare, a unor mai vechi considerații despre estetică sau critică literară enunțate în studiile sale de până în 1893. Și aceste preciziuni (în problema relației artă-știință, impersonalitatea în artă, tendenționism și tezism, autonomia și eteronomia artei, statutul criticii literare) demonstrau lămuritor (evident, pentru cei de bună credință) modernitatea operei lui Gherea, a punctelor sale de vedere.

Dar dacă Gherea a înțeles să tacă, nemaionorându-și tinerii adversari cu răspunsuri, au intervenit, războinici, tinerii socialiști. În 1893-1896, tineri publiciști și critici ca G. Ibrăileanu, Ionescu Raicu-Rion, A. Bacalbașa, C. Stere, Sofia Nădejde, Steuerman, V. Lascăr, C. D. Anghel, E. Fagure, A. Teodoru, Tr. Demetrescu, H. Sanielevici și alții declanșează în publicațiile pe care le conduceau sau la care colaborează *(Adevărul, Adevărul literar, Evenimentul literar, Munca, Munca*

literară şi ştiinţifică, Lumea nouă, Lumea nouă ştiinţifică şi literară etc.) o adevărată ofensivă antijunimistă. Temele dezvoltate, de regulă, în aceste articole se opresc la aceleaşi „motive estetice şi ideologice obsesive“, aducând, dacă nu spor de substanţă, incontestabil o popularitate (nu e exagerat spus) imensă orientării promovate de Dobrogeanu-Gherea[1]. Vâlvătaia a fost, prin 1894, atât de mare încât Gherea a intervenit, în toiul polemicii dintre publiciştii socialişti şi *Vieaţa* lui Vlahuţă, cu apeluri de domolire. Acest duel publicistic a devenit o dominantă efectivă a vieţii literare din ultimul deceniu al veacului trecut determinând clarificări şi opţiuni care au fost însemnate. Scriitori importanţi ai vremii (ca Vlahuţă sau Delavrancea) colaborează la revista socialistă *Literatură şi ştiinţă,* iar tinerii scriitori care acum se ridică (Galaction, Arghezi, Cocea, Iorga, fără a mai vorbi de cei ce se vor constitui în 1906 în „grupul de la *Viaţa românească*“) se formează în atmosfera de opţiune filo-gheristă. Junimismul, ca orientare estetică şi critică, e în declin cu tot aportul polemic al tinerilor junimişti. În ultimul deceniu al veacului trecut, scria Galaction într-un articol publicat în *Dimineaţa* din 4 mai 1930, „floarea inteligenţei tinereşti se întorcea către soarele idealurilor sociale. Prin criticile lui literare, Dobrogeanu-Gherea robise atenţiunea şi entuziasmul tineretului.“ Iar N. Iorga, evocând aceeaşi perioadă, spunea că în anii debutului său „opusesem critica de construcţie

---

[1] Vezi despre această polemică: Valeriu Râpeanu, *Vlahuţă şi epoca sa*, Editura Tineretului, 1966; I Vitner, *Literatura în publicaţiile socialiste şi muncitoreşti* (1800-1900), E.P.L., 1966; G. C. Nicolescu, *Şcoala literară a „Contemporanului“*, Editura Tineretului, 1966; Adriana Iliescu, *Revistele literare la sfârşitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, 1972 şi lucrările noastre, *Poporanismul,* Editura Minerva, 1972, *Curentul cultural de la „Contemporanul“*, Editura Minerva, 1977.

a lui Gherea celei de catedră şi de tribunal a magului care, desigur, avea mari merite, încă nu destul de desluşite, dar nu şi sensul dezvoltărilor istorice şi neapărata lor perspectivă“[1]. Semnificative sunt şi opiniile junimistului independent C. Rădulescu-Motru, exprimate în articolul din 1902 *Idealurile sociale şi arta* (vezi cap. IV).

Polemica dintre cele două orientări, care a durat aproape un deceniu şi jumătate (considerând anul 1886 momentul de început), a marcat o epocă. Din încrucişarea de opinie, junimismul a ieşit slăbit şi diminuat în importanţă, la aceasta contribuind, în egală măsură, modificarea peisajului literar românesc. Ciclul junimismului se încheiase acum definitiv.

---

[1] N. Iorga, *O viaţă de om*, vol. I, p. 194.

CAPITOLUL 7

LUMINILE POSTERITĂŢII

JUNIMISM
ŞI
MAIORESCIANISM

La sfârşitul acestei lucrări câteva pagini finale par să fie necesare. Nu, ne grăbim să precizăm, de concluzii. Pentru că ele nu ni se par nici utile şi nici potrivite modalităţii noastre de cercetare. A relua aici, în câteva pagini concluzive, ceea ce ne-am străduit să detaliem analitic pe întreg traiectul cărţii ar anula practic efortul demersului nostru critic în care nuanţarea judecăţilor apreciatoare a constituit un obiect constant de preocupări. Şi cum se poate, într-adevăr, concilia concluzia finală, fatalmente concentrată, cu nuanţarea care presupune obligatoriu răgazul demonstrativ ? Dar poate că e necesară o imagine de ansamblu despre Junimea şi, mai ales, junimism care adunând ceea ce s-a spus pe parcurs, în fiecare capitol, să se constituie într-o apreciere unificatoare ? Nici această modalitate, care ne-a fost totuşi sugerată, nu ni se pare practicabilă din aceleaşi motive menţionate mai înainte. Pentru că – de ce n-am spune-o ? – o judecată unificatoare despre junimism nu ar putea fi decât un truism banal de felul celor care postulează cu morgă (pentru a câta oară ?) că a reprezentat o orientare de mare importanţă pentru toate structurile organismului românesc din a doua jumătate a secolului trecut, bucurându-se de o posteritate considerabilă. Nici util şi nici semnificativ nu ni se pare a formula o asemenea apreciere, cât să se documenteze, analitic şi în detalii, cum s-a exercitat această funcţiune istorică a Junimii.

Or, aceasta ne-am străduit să facem în spațiul analitic al acestei cărți. E de prisos să revenim la sfârşit cu o rezumare.

O discuție despre posteritatea fenomenului junimist nu poate ocoli disocierea necesară. Aceea dintre junimism şi maiorescianism. Incontestabil, junimismul aşa cum a rămas cunoscut este irevocabil legat osmotic de etapa de aur a Junimii, de epoca ei ieşeană. E o epocă într-adevăr glorioasă, care ar putea fi, la rândul ei, divizată: 1865-1874) (întemeierea societății şi, respectiv, stabilirea lui Maiorescu în Bucureşti) şi continuarea exercițiului ei funcțional până în 1885, când Negruzzi şi *Convorbirile literare* îl urmează în capitala țării pe conducătorul spiritual al Junimii. În această perioadă de două decenii, cu deosebire în primii zece ani, se constituie ceea ce avea să fie nu numai Junimea, dar înainte de toate junimismul. Junimismul în dubla sa ipostază. Ca orientare complex configurată în care varii dimensiuni (ideologice, estetice, literare, sociologice, politice) i-au creat un statut de excepțională personalitate ce propunea o soluție sau o cale lucid cenzurativă evoluției structurilor româneşti definitiv intrate în circuitul modern al civilizației. O cale care, examinată atent, nu e lipsită de contradicții interioare. Pentru că, neîndoielnic, frenatorul evoluționism organic, desprins din ideologia restaurației mult îmblânzită, conservatorismul politic ostil liberalismului, care *el* a contribuit totuşi hotărâtor la crearea României moderne, se armonizează dificil cu ideologia literară care a făurit albia necesară constituirii epocii de aur a literelor româneşti.

Sigur că elementul liant al celor două planuri, care a conciliat cât se putea contrariile totuşi izbitoare, a fost principiul sacru, lucid al adevărului (altfel spus al autenticității esențiale) în toate compartimentele organismelor suprastructurale. Un principiu care postula drastic un ideal. Un ideal ce preconiza că orice element creat în zonele suprastructurii (de la şcoala primară până la academie, de la abecedar la manualul universitar şi, în

general, cartea ştiinţifică, de la primăria comunală sătească până la parlament, de la instituţia de spectacol la artă în toate manifestările ei şi de aici în toate disciplinele ştiinţei) trebuie să corespundă unei necesităţi reale, să aibă temelie şi condiţiile unei creşteri fireşti din propria substanţă. Altfel, pericolul „iluziilor fără adevăr, a pretenţiilor fără fundament" e inevitabil. Şi el compromite însăşi fiinţa acestor organisme care, friabile cum au apărut, nu-şi sunt suficiente. Rigorile acestui principiu tindeau – vede oricine – spre un regim interior dominat de fascinaţia absolutului. Un absolut care refuza orice acomodare cu relativitatea contingentă. Întrebarea e dacă o asemenea rigoare ideală s-a putut respecta cu fermitatea reclamată de junimism, undeva anume, pe această planetă. Şi răspunsul nu e tocmai greu de formulat, după cum e evident că tot acest corp de criterii ideologice urmăreau funcţiuni cenzurative. Dar numai cu asemenea scopuri nu se putea realiza un plan constructiv în sferele suprastructurii.

Dacă proiectele junimiste ar fi căpătat aplicare, cândva, pe la începuturi, sau chiar mai încolo, când îşi domolise intransigenţa de pe la 1865-1870, nu greu de întrevăzut că nu s-ar fi putut înălţa nimic. E de aceea drept să se recunoască faptul prea evident că rolul constructiv, în toate domeniile structurilor româneşti de atunci (economico-sociale, politice, culturale), l-au îndeplinit factorii de răspundere ai liberalismului care au înţeles faptul elementar că o instituţie creată, chiar dacă nu are la început fondul necesar, va progresa cu vremea, consolidându-se. Aceasta nu înseamnă că junimismul a acţionat ca un factor de negaţiune şi împotrivire constantă. Se poate, dimpotrivă, spune că junimismul a îndeplinit chiar un rol constructiv. Constructiv pentru că, fără misiunea cenzurativ-frenatorie a junimismului, care a infuzat luciditate creaţiilor liberale, progresul în domeniile interesate nu ar fi fost posibil. O potolire a entuziasmelor prea neînfrânate specifice febrei de creştere – un

spor de sobrietate, pondere, rigoare şi chiar cenzură selectivă erau imperios necesare.

În acest fel, junimismul a fost complementul necesar al liberalismului, îndeplinind împreună un incontestabil rol constructiv. Acesta, în perioada de început. Pentru că apoi, destul de repede, junimismul se acomodează cu realul, îşi domoleşte mult intransigenţa originară şi contribuie, prin responsabilităţile oficiale pe care le îndeplineau personalităţile sale exponenţiale, la consolidarea unor organisme spre care odinioară priviseră cu mefienţă şi ironie. Au devenit chiar factori de autoritate, de ordine constructivă peste tot. Nu numai în universitate sau academie (pe care au ţinut chiar să o populeze şi ei cu membri cam neaveniţi al căror merit se reducea la apartenenţa junimistă: I. Negruzzi, N. Gane, I. Caragiani, N. Quintescu, A. Naum etc.) dar şi apărătorii constituţiei, pe care în 1868 Maiorescu o ironiza teribil, ca o expresie concentrată a „pretenţiei fără fundament", iar Theodor Rosetti, mai extremist, o voia, tot pe atunci, pur şi simplu abrogată. Putem trage de aici concluzia că acomodarea cu realul a dus la alterarea sacrului principiu al luptei pentru adevăr ? Ar fi o interpretare eronată. Am spune că, dimpotrivă, acum, instalat în interiorul acestor organisme altădată dezavuate, strădania junimismului de a le infuza rigoare, seriozitate şi unitate între fond şi formă se realizează exemplar.

Astfel se înfăptuieşte marea misiune a junimismului pe plan naţional. De creare a cadrului critic normativ pentru progresul literelor şi de factor ponderator în calea entuziastelor iniţiative în celelalte zone suprastructurale. Dar şi într-un plan şi în altul cu vădite funcţiuni constructive.

Fără îndoială însă că junimismul, aşa cum a rămas în memoria posterităţii, nu se reduce la aceasta. E vorba de o altă ipostază, care poate că o depăşeşte în importanţă pe aceea de stare de spirit. O dimensiune, e necesar s-o spunem, ivită din ţesuturile celei dintâi sau – şi mai bine – care a contribuit

hotărâtor la configurarea ei. Una fără cealaltă e de neimaginat, îmbinându-se într-o osmoză greu de disociat. Pentru că – negreşit – junimismul ca stare de spirit a prezidat toate acele luări de atitudine criticist ponderatoare prin care orientarea ideologico-cultural-politică a ilustrei societăţi ieşene a vegheat cenzurativ naşterea României moderne. O stare de spirit plămădită într-o atmosferă de confrerie juvenilă, în care libertatea de opinie, fronda şi contestarea, tratamentul egalitar, repudierea ierarhiei de funcţiuni sau avere, reevaluarea valorilor pentru a impune altele au fost principii şi atitudini unanim respectate. În această superioară confrerie, bazată pe afinitate, posibilă totuşi într-o colectivitate atât de eterogenă cum a fost Junimea, s-a născut spiritul junimist. O stare de spirit care poate fi asimilată – cum s-a observat – cu o mentalitate distinctivă.

O mentalitate ce s-a impus nu numai în epocă ci şi, departe, dincolo de ea în care putem lesne detecta – fără exagerare spus – elemente ale etnopsihologiei româneşti. Ironia şi zeflemeaua, dezumflarea poncifelor şi a fanatismelor prin glumă şi vorbe de duh[1]. O anume dezavuare a profundităţii greoaie, criticismul niciodată domolit, sentimentul lucid al relativului (sau altfel spus scepticismul), simţul proporţiei, preţuirea talentului, apetenţa pentru filozofare şi filozofie, limpiditatea în idei şi, deasupra tuturor acestor imponderabile, inteligenţa casantă. De fapt, nu am greşi prea tare dacă am considera multe dintre aceste trăsături psihice, intelectuale şi temperamentale componente ale uneia unificatoare: inteligenţa. Pentru că ironia, zeflemeaua, scepticismul, sarcasmul, simţul proporţiei, preţuirea talentului,

---

[1] Ralea spunea o dată, referindu-se la Caragiale care a întruchipat atât de bine spiritul junimist, că „ironia, persiflarea şi hazul caracterizează pe omul inteligent. Cine n-are spirit sau măcar sarcasm şi claritate limpede e, cu siguranţă, un prost“ (*Crima lui Caragiale,* din vol. *Valori,* în *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, 1977, p. 619.)

o doză variabilă de criticism sunt incontestabile valori care definesc inteligența. Iar inteligența sau valorile care o caracterizează au fost – au recunoscut-o și adversarii – trăsături definitorii pentru spiritul junimist. Dacă la aceasta adăugăm cultul pentru valoare, disprețuirea imposturii, blamarea fanatismelor de orice fel, prețuirea adevărului (a autenticității esențiale) căpătăm imaginea complexă a spiritului junimist. Un spirit care a creat, prin tot ceea ce l-a caracterizat, o normă de viață (o *Weltanschauung)* și lucide criterii de valorificare. Și aceasta nu a dispărut nici la 1874, nici la 1885 și nici mai târziu, când Junimea și-a încetat existența. A devenit, dimpotrivă, un stil care s-a perpetuat, o structură, o anume disciplină de viață[1]. Pentru că o mentalitate, o normă de viață promovate de o societate atât de ilustră și difuzată prin opera atâtor personalități prestigioase nu se pot risipi în neant. Ele dăinuie peste veac, mai ales dacă izbutesc să se identifice cu unele elemente caracteristice ale spiritualității naționale. Aici trebuie căutată, suntem încredințați, rezistența posterității extraordinare a junimismului, ca stare de spirit. Ori de câte ori suntem confruntați cu aroganța nonvalorilor, cu fanatismul și prostia intolerantă, cu confundarea planurilor și a criteriilor, cu demagogia patriotardă, cu xenofobia, cu minciuna tremolată, cu obnubilarea lucidității care – toate – pun în pericol suveranitatea inteligenței și a bunului gust e invocată tradiția spiritului junimist. Adică a normelor sale de viață și a criteriilor sale de valorificare. E un catalizator care nu a dat și nu va da niciodată greș. Coliziunea dintre ridicol – indiferent de modalitatea ipostazierii – și bunul simț e

---

[1] Vezi despre aceasta și frumosul eseu al lui Al. Paleologu, *A fi junimist,* în *Convorbiri literare,* 1977, nr. 3. De asemenea, mai vechiul eseu al lui Tudor Vianu, *Structura junimistă*, în *Opere,* vol. 3, Editura Minerva, 1973.

întotdeauna, finalmente, mereu şi mereu, un triumf al spiritului junimist care e nepieritor ca spiritualitatea însăşi.

*

Aşadar, amândouă aceste forme de manifestare ale junimismului (ca orientare cultural-literară şi ideologico-politică şi ca stare de spirit) sunt creaţii ale Junimii din perioada ieşeană. La constituirea sa au contribuit toţi factorii ei funcţionali: fondatori, conducători, dizidenţi toleraţi sau izgoniţi, masa numai aparent tăcută a caracudei. E nepotrivit să se creadă că totul i se datoreşte lui Maiorescu când, de fapt, roluri de prim ordin şi uneori chiar mult mai importante au exercitat întru aceasta Pogor, Carp, Xenopol, Panu, Eminescu, Creangă, Iacob Negruzzi şi chiar întregul grup al lipovenilor şi al „celor 9“ în frunte cu Gane. Dar deasupra oricărei controverse e faptul că această comunitate egalitară, fără nivelări în opţiuni şi decizii, este o caracteristică a Junimii ieşene. Ceea ce a urmat de la 1876-1877 (când Maiorescu începe organizarea în salonul său din Bucureşti a unor reuniuni literare), după 1885 când seratele Junimii sunt găzduite alternativ la Negruzzi şi Maiorescu sau, şi mai abitir, când, după 1889-1890 încep întrunirile din salonul casei de pe strada Mercur cu studenţii care vor prelua din 1893-1895 conducerea *Convorbirilor* este altceva. Nimic din ceea ce se petrecea aici nu mai amintea (decât prin denominaţie şi uneori prin participanţi) de Junimea de altădată.

Nici nu mai putea fi ceea ce a fost odată. Şi aceasta pentru că dispăruse climatul de odinioară. Adică voioşia camaraderească, lipsa de protocol, egalitatea de poziţie şi tratament, ironia, nonconformismul şi ireverenţa, hazul şi sfidarea ceremonialului cu morgă. Acum totul era, dimpotrivă, cu fast, protocol şi maniere alese, amfitrionul căpătând şi o pronunţată funcţiune conducătoare. Camaraderia egalitară de altădată nu mai era tolerată iar dacă cineva îndrăznea (ca într-un rând Caragiale)

să-şi spună opinia deschis şi muşcător, sfidând convenienţele era categorisit ca lipsit de maniere potrivite într-un salon simandicos. De la *sans façon* şi colegialitate se ajunsese la cod, cu denivelări rigide a căror apropiere era definitiv interzisă. Junimiştii din vremurile de aur ascultau răbdător şi fără libertatea rostirii replicii necesare bucăţi stupide. Exclamaţiile de altădată (ca „Motto-i bun“, „faul“, „Să se deie la gialăul lui Io Spako !“) sau râsul necenzurat, care însemnau o decizie fără drept de apel, erau acum de neimaginat. Tactul, calculul oportunităţii politice, *bon ton*-ul, într-un cuvânt convenienţa erau aici reguli de comportament. Şi unde guvernează convenienţa nu încape loc pentru frondă şi tratament egalitar, pentru contestare ireverenţioasă şi scepticism relativizant. Cu aceasta spiritul junimist îşi semnează sfârşitul şi îşi inaugurează nepieritoarea sa posteritate. Din etapa junimismului intrăm brusc în aceea a maiorescianismului.

Ne-am putea întreba, nu fără folos, dacă noul climat impus – nu mai încape vorbă – de Maiorescu i se potrivea mai bine temperamentului sau era o cuminte adaptare la o nouă realitate. Credem că adevărul e de partea primei jumătăţi a acestei întrebări. Cu firea sa autoritară de mentor, cu înclinaţia spre politică şi cultivarea relaţiilor cu „lumea bună“, Maiorescu era predispus spre convenienţă în raporturile umane[1]. Dar aceste înclinaţii temperamenale nu le putea sanctifica în Junimea ieşeană, o grupare de tineri de aceeaşi vârstă şi acelaşi statut social care nu ar fi acceptat niciodată alt tip de relaţii decât cele prescrise de egalitatea colegială şi vioiciunea nonconformistă a comunităţii. Tactul marii sale inteligenţe i-a prescris deci adaptarea. Şi ea a fost atât de perfect armonioasă încât a

---

[1] Vezi şi substanţialele eseuri ale lui Alexandru George, *Duhul Junimii*, în *Convorbiri literare*, 1977, nr. 3 şi *Contribuţii junimiste*, în *România literară* din 13 noiembrie 1975.

contribuit apreciabil, adesea hotărâtor, la configurarea acelei stări de fapt care a devenit spiritul junimist. Dar acum, în noul peisaj şi în noua ambianţă a seratelor patronate de Maiorescu, nimic nu-l mai împiedica să-şi dezvolte adevăratele înclinaţii. Ne grăbim să adăugăm că ele se potriveau mai bine încorsetatelor reuniuni simandicoase din strada Mercur, unde cineva trebuia să vegheze ca totul să se desfăşoare cum se cuvine.

Putem aşadar conclude că de pe la 1880 junimismul mai continuă o vreme să funcţioneze ca orientare ideologico-politică şi cultural-literară şi să-şi înceapă posteritatea ca stare de spirit. În locul junimismului se instalează definitiv maiorescianismul. Principala sa preocupare a fost, de aici încolo, să păstreze ceva din fiinţa dispărutului organism. Nu ca stare de spirit pentru că aceasta nu avea nevoie de fortificări şi eforturi de continuitate. Ea se realiza oricum şi de la sine. Ci din junimismul ca orientare şi direcţie, Maiorescu asumându-şi, motivat, calitatea de succesor legitim. Cum se putea apăra această succesiune ? Evident, prin instituţiile care o reprezentau. Adică prin continuarea – chiar pro forma – a reuniunilor din moştenirea vechii Junimi şi a revistei încă de prestigiu. De aici, credem, interesul absorbant al lui Maiorescu pentru reuniunile literare bucureştene şi, de pe la 1890, pentru găsirea unei noi echipe care să preia conducerea *Convorbirilor.* Activismul său de pe la 1885 încolo e stăpânit de o aproape unică dorinţă: cucerirea (prin acaparare) a instituţiei junimiste. Dominanta personalităţii sale, latentă până acum, stă sub semnul emblematic al posesiunii integrale, urmărită cu o rece, calculată energie persuasivă. Şi ea se va continua până târziu în 1914, când, după ce cucerise tot ce dorise, se decide să se retragă aureolat.

Izbânda – nu e inutilă întrebarea – a fost de partea legatarului ? Ar fi nedrept să nu recunoaştem că destul de multă vreme izbânda i-a fost deplin asigurată. În epocă numai iniţiaţii puteau deosebi între caracterul vechilor reuniuni ale Junimii şi cele

bucureştene. Apoi faptul acesta – care numai azi ne interesează – nici nu avea pe atunci prea mare semnificaţie. Important era că Junimea (aşa pestriţă cum se prezenta) continua să fiinţeze, că reuniunile din strada Mercur erau tot mai frecventate, că aici se citea tot ceea ce se producea mai de seamă în viaţa literară a epocii, că deopotrivă consacraţii ca şi debutanţii veneau în salonul lui Maiorescu pentru a asculta verdictul. Şi ce argumente mai relevabile decât acestea se puteau invoca în favoarea unei stări de realitate. Maiorescu avea deci toate motivele să fie satisfăcut că izbândise în acţiunea de a nu fi lăsat să se risipească o tradiţie şi să dispară o instituţie. Mai ales că, acum, în faza bucureşteană prevala nu atât interesul literar cât cel politic. Sau, altfel zicând, prestigiul literar se convertea, deliberat, în capital politic de mare utilitate în dialectica luptei pentru putere pe care o ducea criticul. Or, o instituţie cu tradiţie respectată şi temută cum era Junimea nu trebuia pierdută, ci dimpotrivă, prin fortificare atent folosită în bătăliile politice ale grupului politic junimist. Ceea ce s-a şi întâmplat.

Cât priveşte *Convorbirile,* situaţia nu se prezenta altfel ? Câtă vreme a vegheat-o, la Iaşi şi apoi la Bucureşti, Iacob Negruzzi situaţia apărea – roză şi dulce – neschimbată. Nu intră în discuţie calitatea unor sumare. Era cea mai veche şi mai de prestigiu publicaţie literar-culturală care lansa şi consacra vocaţii, desfiinţa nulităţi ce escaladau gloriola, organiza cabale pentru nimicirea unor nedoriţi. Ce să mai spunem de campaniile polemice împotriva adversarilor ! Dificultatea avea să se producă la trei-patru ani după mutarea revistei la Bucureşti când Negruzzi, istovit şi plictisit de corvoada redacţională, cerea tot mai iritat un înlocuitor sau, pur şi simplu, abandonarea *Convorbirilor.* De-abia acum, prin 1889-1891 întrevede Maiorescu posibilitatea cuceririi depline a revistei printr-o soluţie care să-i recunoască tutela deplină de continuitate. La o continuitate deci – precizăm – a maiorescianismului, nu a junimismului. Pentru că acum

revista nu mai era – ca şi reuniunile literare – a Junimii, ci a lui Maiorescu. Negruzzi o părăsise cu un suspin de uşurare şi Maiorescu o luase, acaparator, în stăpânire, dictând, ca un proprietar ce se considera, soluţiile care i se păreau lui mai utile. Aparent dilema era dramatică. Trebuia să opteze între abandon (inacceptabil pentru interesele unui om politic de suprafaţa şi ambiţia lui Maiorescu) şi transferul unui post de comandă. Dar şi cea din urmă alternativă, dacă nu era atent pregătită şi apoi sever supravegheată, putea să se sfârşească prin a deveni o expropriere, deci tot un abandon. Dar, oricum, această a doua alternativă era mai atrăgătoare. Lăsa deschisă speranţa acaparării puterii. O speranţă care a devenit realitate, de vreme ce totul depindea de strategia unui om politic atât de bogat înzestrat ca acela ce se numea Titu Maiorescu. Din 1893 până în 1907 (şi chiar un an-doi după aceea) noua echipă conducătoare nu a ieşit din cuvântul profesorului. Revista, formal dirijată de alţii, era de fapt condusă de Maiorescu. Puterea fusese deci păstrată – ca un sfânt monopol – în întregime. Deopotrivă la reuniunile din strada Mercur şi în conducerea revistei.

Acest record neegalat de longevitate a puterii fusese, ce-i drept, asigurat. Era o mare izbândă a bătrânului Maiorescu, ambiţiosul om politic care în 1912 avea să-şi adjudece şi şefia guvernului conservator concentrat şi a partidului său. Dar, fatalitate ! Acum, sau chiar mai demult, când totul era în mâna lui autotputernică începuse să se pună dramatic problema posterităţii moştenirii maiorescianismului. Opera sa era de mult încheiată, nimic special nemaiputându-i-se adăugi. Şi ea era solidă, armonios construită (dincolo de inevitabilele contradicţii), exemplară în claritate şi distincţie intelectuală. Nimeni atunci şi nici astăzi nu cutează să pună la îndoială valoarea acestei opere de excepţie în domeniile în care s-a afirmat cu adevărat. Interogaţiile privesc nu posteritatea operei lui Maiorescu, ci a maiorescianismului. Altfel spus e firesc să ne întrebăm: ce

rămâne valabil nu din opera lui Maiorescu, ci din spiritul maiorescianismului câtă vreme – am văzut – o deosebire destul de bine marcată disociază junimismul de maiorescianism.

Incontestabil, la plămădirea junimismului ca orientare în viața publică și ca stare de spirit Maiorescu a contribuit în proporții apreciabile. Sferele sunt deci, pe destule segmente, încrucișate încât ceea ce rămâne valabil din junimism (în ambele sale ipostaze) poate fi parțial revendicat în posteritate și de maiorescianism. În structurile ipostazei sale de orientare în spiritul public aportul lui Maiorescu a fost – cum se știe – atât de copleșitor încât aici e efectiv imposibil de disociat între junimism și maiorescianism. Se întâmplă însă că tocmai această dimensiune a junimismului nu este aceea care a rezistat Nu imaginea ei ni s-a transmis, ci aceea ivită din oglinda aburită a spiritului junimist. Ne reîntoarcem deci de unde am pornit, meditând din nou asupra disocierii dintre junimism și maiorescianism ca stare de spirit. Nu vrem desigur să evaluăm imponderabilul. Repetăm că și în această ipostază a junimismului destule caracteristici poartă însemnele specifice ale maiorescianismului. Cum este iarăși adevărat că altele nu îi sunt proprii, fiind greu de asociat cu personalitatea marelui critic. Asemenea trăsături definitorii pentru Maiorescu și maiorescianism cum sunt apetența pentru social, exclusivismul intolerant, asediul egolatru, snobismul manifest al extravertitului, idealul escaladării vieții publice care a luat forma unei mari, devorante, ambiții politice, voința tutelară, trufia instalată a ministeriabilului, neabandonată nici în interstițiile dintre guvernări, îngenunchierea aderenților până la totala supușenie nu sunt – știe oricine – elemente care au conformat spiritul junimist. Cu o terminologie aici adecvată am spune că conștiința regentă care a fost Maiorescu beneficiază acum, în sfârșit, de spațiu aproape nelimitat de acțiune. Și se exercită peste tot, subordonând. Nesupușii erau repede înlăturați (cum se proceda în 1896-1898 cu tinerii maiorescieni Pompiliu

Eliade, I. Al. Brătescu-Voineşti sau Rădulescu Motru). Iar rivali vor fi înfrânţi, cum se va întâmpla cu P. Carp în 1912. În faza ieşeană a Junimii aceste trăsături ale maiorescianismului de mai târziu nu au avut câmp de manifestare (sau l-au avut foarte îngust), ele cedând locul altor imponderabile (amintite de noi mai înainte) care au creat ceea ce Al. George a numit, cu un termen fericit, „duhul Junimii" sau spiritul junimismului.

De fapt, mai exact ar fi să spunem că conştiinţa regentă a lui Maiorescu a acţionat şi în vechea Junime. Dar altminteri. Nu ca o energie individuală afirmată ca atare. Ci prin intermediul micii dar puternicei comunităţi care a fost Junimea, devenind şi factorul ei exponenţial. Se exercita însă nu în interior (unde erau de neconceput raporturi de subordonare) ci în afară, făcând ordine în viaţa literar-culturală a vremii, impunând treptat, la scară naţională, un punct de vedere propriu, îmbrăţişat de mica colectivitate pe care o reprezenta. Că acest punct de vedere era judicios şi istoriceşte necesar e prea adevărat şi e inutil să-l documentăm încă o dată. Aici am notat doar, fugitiv, dialectica, etapele manifestării marii personalităţi care a fost T. Maiorescu şi locul său în istoria Junimii. (O biografie a lui Maiorescu care să acorde locul cuvenit complexului adlerian al puterii devenise de mult necesară. Am realizat-o, mărturisim cu satisfacţie, în 1985-1986.)

S-ar putea să ni se impute pedantismul în disocierea junimismului de maiorescianism. Cât ne priveşte ne reproşăm dimpotrivă că nu ne-am dus intenţia până la sfârşit. Nu o facem pentru că altele sunt chestiunile care ne interesează aici. Şi anume destinul în posteritate al legatului spiritual al legendarei societăţi ieşene, dialectica acestui destin. Al posterităţii sale imediate şi a celei în perspectivă. A fost, aşadar, fructuoasă zbaterea lui Maiorescu de a păstra în fiinţă, dominându-le, cele două instituţii care, în ochii contemporanilor, reprezentau Junimea şi junimismul ? Un răspuns scurt (poate incomplet) ar

fi: a fost fructuoasă pentru scopul imediat al lui Maiorescu. Dar nu pentru posteritatea spiritului junimist şi nici – vai – pentru cel al maiorescianismului. (Repetăm – încă o dată – discuţia noastră se referă de astă dată exclusiv la accepţia junimismului [maiorescianismului] ca orientare în spiritul public.)

Ce a supravieţuit, aşadar, în posteritate din această ipostază a junimismului sau a maiorescianismului ? A vorbi despre dăinuirea Junimii, ca cenaclu, e o inutilă puerilitate. Nici chiar întrunirile tinerilor selectaţi de Maiorescu prin 1889-1892 şi care, câţiva ani buni, se desfăşoară săptămânal nu au comun mare lucru cu adevărata atmosferă a Junimii. După o scurtă perioadă de zvâcnet ofensiv, prilejuită de polemica cu Gherea (ceea ce a creat unora – contemporanilor dar şi istoricilor Junimii – iluzia că Junimea continuă să existe), totul reintră în umbră. Tânăra echipă ce a preluat în 1893 conducerea *Convorbirilor* se zbate o vreme, îndeplineşte roluri principale în polemica cu Gherea după care se „linişteşte“ resemnată. Începe perioada – jenantă ? – a adaptării la noul peisaj literar-cultural, sămănătorismul şi apoi poporanismul. Maiorescu însuşi înţelege să se concilieze (oare cu iluzia că îl va subordona ?), o vreme îngăduind o înţelegere cu conducerea *Sămănătorului* şi apoi, încredinţând – la sfârşitul anului 1906 – conducerea *Convorbirilor* lui S. Mehedinţi, ştiut sămănătorist în planul ideologiei literare. Că fosta revistă a fostei Junimi continua să existe nu e deloc o probă a supravieţuirii ei. Anacronică şi mereu în contratimp, revista nu are nimic comun cu spiritul junimist sau chiar cu cel autentic maiorescian. Dăinuie vegetativ, neputându-se legitima nici chiar ca umbra micşorată a revistei care a rămas legendară.

De fapt, fenomenul acomodării de care aminteam, început prin 1904-1905, semnifică un act al înfrângerii acceptate. Instituţiile reprezentative ale junimismului (maiorescianismului) nu puteau vieţui pentru că rostul funcţiunii lor aparţinea trecutului. Preocupările esenţiale ale vremii (problema agrară şi

cea națională legată mai ales de complicata chestiune transilvană) și-au găsit forțamente ecoul în ideologia literară, conferindu-i o altă fizionomie. E aceea a sămănătorismului triumfător, redimensionat rezonabil și democratic, după 1906, de poporanism. Concepte specifice esteticii istoriste (de tip taineian) precum arta o expresie a social-istoricului (a mediului), arta angajată, specificul național, tendenționismul devin predominante, sancționând înfrângerea esteticii junimiste și victoria târzie a direcției de la *Contemporanul*, continuată – în zonele ideologiei literare – de sămănătorism și poporanism. Normativele esteticii maioresciene continuă să fie apărate – pe proprie socoteală – de Mihail Dragomirescu. Dar în propria publicație și nu în aceea a fostei Junimi, de unde a fost îndepărtat. Unele dintre teoremele esteticii maioresciene vor fi reluate, mai târziu, în deceniile interbelice de marea pleiadă a criticilor acestei perioade (Lovinescu, Ș. Cioculescu, Călinescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Vianu, Pompiliu Constantinescu, M. Sebastian). Însă nu în forma lor strict originală, ci binișor acomodate cu elemente din sorgintea esteticii istoriste realizând – potrivit amintitei aprecieri târzii a lui Vladimir Streinu – o sinteză a celor două direcții. În fond ceea ce apără personalitățile acestei mari pleiade de critici este suveranitatea criteriului estetic în actele apreciative ale literaturii. Dar nu același lucru apără și personalitățile venite din legatul poporanist (Ibrăileanu, apoi Ralea și tot grupul de la *Viața românească*) ? Încât sinteza de care vorbea Streinu se înfăptuiește efectiv. Nu au fost Cioculescu și Călinescu cronicari la *Adevărul, Adevărul literar și artistic,* știute ca publicații din constelația *Vieții românești* ?

Revenind la întrebările noastre obsesive, se poate deci admite că, în forma aceasta integratoare, unele dintre teoremele ideologiei literare maioresciene sunt acum reanimate. Și cum se identifică cu ideile forță ale criticii literare, cu cele care îi justifică statutul de conștiință a literaturii s-a spus sau s-a crezut că aceasta e o

dovadă a posterităţii junimismului (maiorescianismului). De fapt, orice critic adevărat, indiferent de orientare, îşi sprijină activitatea pe normele criteriului estetic, ceea ce nu înseamnă – numai prin aceasta – că e un descendent al maiorescianismului integral. Pentru că, de pildă, Gherea şi principalii săi continuatori au fost tot atât de fermi în a apăra criteriul esteticului. Cum însă Maiorescu şi instituţiile Junimii au meritul istoric de a fi apărat şi legiferat pentru prima oară aceste principii e drept să se recunoască aici posteritatea valabilă a legatului constituit în 1867-1868. Cu adaosul necesar că acest legat a fost îngemănat cu principii categoriale şi, mai ales, cu modalităţi practice ale criticii moderne, analitice, inaugurate la noi de Gherea. Cele două personalităţi inaugurale patronează aşadar peste veac, în proporţii variabile, statutul viabil al criticii literare.

Există însă un domeniu în care strădania lui Maiorescu de la sfârşitul veacului a izbândit deplin. În învăţământ şi în viaţa culturală în general. Aici tinerii pe care i-a promovat (Const. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, M. Dragomirescu, S. Mehedinţi, I. Al. Rădulescu-Pogoneanu) s-au impus repede ca personalităţi proeminente, dominând academia, lumea universitară şi chiar cea liceală, până târziu în anii celui de-al doilea război mondial. Prestigiul maiorescianismului continuă să fie aici nu numai omagiat dar a devenit o necesară pildă vie de ţinută (până şi în oratoria de aulă) şi apostolat. Unele dintre sacrele principii ale credo-ului junimist (raţionalismul în filozofie, evoluţionismul, civismul toleranţei democratice) vor deveni de prin 1936 încolo de o tulburătoare actualitate în condiţiile ascendenţei periculoase a orientărilor de extremă dreapta. Şi ele vor fi folosite de unii dintre aleşii din 1890 ai lui Maiorescu. P. P. Negulescu sau C. Rădulescu-Motru vor înfrunta noile orientări (cu deosebire gândirismul şi naeionescismul), dezavuând iraţionalismul misticoid şi intoleranţa fascistă. Apărau astfel nu numai valorile spirituale ale moştenirii fostului lor profesor dar şi dreptul

elementar la cugetare filozofică pe liniamentele ştiinţei şi raţiunii. (Elocvent cu totul e în acest sens studiul lui C. Rădulescu-Motru *Ofensiva filozofiei ştiinţifice* apărut în *Revista Fundaţiilor Regale* din iulie 1943.)

Perenităţii, pururea viabilă, a spiritului junimist (aşa cum s-a constituit în epoca de aur a Junimii) i se adaugă deci aceste constante din legatul rezistent al maiorescianismului. Împreună continuă să trăiască în armonie, propunându-ne un stil, o normă, o disciplină de comportament mereu pilduitoare.

INDICE DE NUME

SUMAR

z. ornea

Vă recomandăm ultimele apariții ale colecției centenare Biblioteca pentru toți:

Nr. 1472. Stendhal, *Vanina Vanini*. Cronici italiene, 264 pag., 10000 lei;

Nr. 1473. Heinrich von Kleist, *Kätchen din Heilbronn*, drame, 296 pag., 12000 lei;

Nr. 1474. Robert Louis Stevenson, *Insula comorii*, roman de aventuri, 260 pag., 12000 lei;

Nr. 1475. Nicolae Dabija, *Fotograful de fulgere*, poezii, 304 pag., 12000 lei;

Nr. 1476. Theodor Fontane, *Captivi ai clipei*, romane (*Familia Poggenpuhl; Matilde Möhring*), 234 pag., 10000 lei;

Nr. 1477. Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, roman, 304 pag., 15000 lei;

Nr. 1478-1479. Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis*, roman, 2 vol., 304+304 pag., 29000 lei;

Nr. 1480. Hans Christian Andersen, *Fetița cu chibrituri*. Povești de Crăciun, 224 pag., 15000 lei.

În Biblioteca pentru toți apar cele mai valoroase lucrări din literatura română și universală, clasică și contemporană.

Puteți comanda prin poștă cărțile Bibliotecii pentru toți printr-o simplă carte poștală adresată Editurii Minerva, Piața Presei Libere nr. 1, 71 341, București, Sector 1.

ISBN 973-21-0562-3

1482



Vol I-II, lei 20000

editura minerva